مارشال بيرمن

كل ما هو صلب يتحول إلى أثير

تجربة الحداثة وحداثة التخلف






ترجمة. فاضل جتكر

تقديم. فيصل دراج

كل ما هو صلب يتحول إلى أثير

تجربة الحداثة وحداثة التخلف

كل ما هو صلب يتحول إلى أثيـر

تجربة الحداثة وحداثة التخلف

تأليف: مارشال بيرمان

ترجمة: فاضل جتكر

قدّم له: د. فيصل درّاج

العنوان الأصلي للكتاب:

MARSHALL BERMAN

ALL THAT IS SOLID
MELTS INTO AIR
The Experience of MODERNITY

الناشر : دار كنعان

للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية

 ISBN 978-9933-623-42-5

دمشق - ص.ب 443 تلفاكس: 2134433 (11 - 963 +)

E-mail: said.b@scs-net.org

طبعـة خاصـة: 2020 / عـدد النـسخ 1000

إخراج: لبنى حمد

الإشراف العام: سعيد البرغوثي

مرايا الثقافة المعاصرة
يشرف عليها
د. فيصل درّاج

مارشال بيرمان

كل ما هو صلب يتحول إلى أثير

تجربة الحداثة وحداثة التخلف

ترجمة
فاضل جتكر

قدّم له
د. فيصل درّاج

مُقدِّمَة

ما بعد الحداثة في عالم بلا حداثة

د. فيصل درّاج

«لا تبدأ بالأشياء القديمة الطيبة بل بالأشياء الجديدة البائسة»
فالتر بنيامين

شكلت الحداثة قوام الفكر التنويري العربي في أطيافه المختلفة، منذ بداياته الأولى في منتصف القرن الماضي إلى نهاياته المأساوية بعد حرب حزيران عام 1967. ومع أن الحداثة كانت قائمة كمعنى ومنظور، فإنها لم تكن حاضرة ككلمة، لأن «الأيديولوجيات التحرّرية الكبرى» أعلنت عن حداثتها في شكل من الكلام مختلف. وبعد حرب حزيران وتراجع «الأيديولوجيات التقليدية» المنتسبة إلى الحداثة، تقدّمت الكلمة الأخيرة إلى الأمام حاملة معها ملامح السياق الجديد. وإذا كانت «الأيديولوجيات التحرّرية»، التي هُزمت، تدافع عن مضامين الحداثة ولا تسرف في استعمال الكلمة الأخيرة أو تحتاج إليها، فإن الحداثة، الوافدة بعد حرب حزيران، ضخّمت البعد الكلامي وهمّشت المضامين.

ومثلما أمدّ سياق الهزيمة كلمة الحداثة بأرض مغتصبة، فإنه خلع عليها ما يوافقها من الصفات، فجاءت فضفاضة ومؤطّرة بالغمام. وعلى الرغم من رخاوة الكلمة وضبابيتها، فقد عرفت التمدّد والانتشار، حتى تحوّلت إلى كلمة تقول كل شيء ولا تقول شيئاً في آن، باستثناء مداخلات

محدودة. ولم يكن ذلك الانتشار متاحاً لولا هلامية الكلمة وقوامها الممتنع عن التحديد. ذلك أن الملتبس، في أزمنة الانحدار، يحاصر الواضح ويهزمه. ولذلك تناسلت الكلمة وتشجّرت في فضاء اللغة والبلاغة، رامية بأسئلة الواقع والبشر إلى حيّز مهجور، كما لو كانت الحداثة تقتات بزادها اللغوي، ولا بأسئلة الإنسان المقيّد الباحث عن فضاء منير.

وربما يعود فقر الكلمة إلى الجانب الذي اكتفت به، وهو جانب مشغول بالأدب واللغة وأحوال الإبداع. وضاعف فقرها المصدر الذي استلهمته، والذي يرتبط برومانسية مثالية أوروبية، تفصل بين الإبداع والواقع، وتوحّد بين الإبداع وخُلاصة البشر. دارت كلمة الحداثة العربية حول ذاتها، تحاكي مصدراً منفصلاً عنها، وتنفصل في محاكاتها عن الواقع الذي تعيش فيه. ولم تكن في انفصالها المزدوج تعبأ بأحوال البشر وأسئلة التاريخ، بقدر ما كانت تلبّي أغراض «نخبة ثقافية جديدة»، تحتفل بشروط الكتابة وتحول سؤال القراءة إلى سؤال عقيم. وربما تكون غلظة تسليع الإبداع الفني، في أزمنة معينة، قد دفعت بالفنان الأوروبي إلى الاعتصام، مع عمله، في مكان معزول، دفاعاً عن الفن وشجباً للتجارة. لكن «مثقف الحداثة العربية المتأخرة» اكتفى بالاعتصام فقط، زاهداً بالسياق التاريخي ومحتفياً بالمحاكاة.

وبالتأكيد، فلا علاقة تذكر بين تحصيل المعارف الكونية واقتناء السلع الفكرية. فالإقبال على المعرفة الإنسانية، في مصادرها كلها، واجب وطني وضرورة عقلانية. غير أن تحصيل المعرفة مغاير للمحاكاة الصمّاء، التي تتسم بالحدّ الأدنى من احتياز المعرفة والحد الأعلى من التقليد، كما لو كان التقليد في ذاته هو العلم الجوهري، وكانت المعرفة المنقولة أمراً عارضاً. ولعلّ إقامة مساواةٍ بين السلع والأفكار، وتوحيد الطرفين معاً في مدار محاكاة الغرب، هما سبب تحوّل الحداثة، وما بعد الحداثة لاحقاً، إلى صيغ فكرية محايدة مقبولة في جميع الأقطار العربية. فالكلمة الأولى، أي الحداثة، كما الكلمة التي ستتلوها، تضخمان العنصر اللغوي وتهيلان التراب على خارج الكلام.

ويُؤازر حياد السلعة الفكرية الجديدة لعبة الكلمات التي تطرد كل مشروع فكري، بتهمة إرهاب الأيديولوجيا المتقادمة، وتحوّل مثقف الحداثة إلى تقني نظيف، يفترش الاختصاص ويلتحف باللغة المتطهّرة. وهكذا تتحوّل الحداثة إلى شأن فردي خاص، أو إلى شأن خاص بين أفراد لهم خصوصية المعرفة، وفي هذا التحوّل يتكشّف معنى «الحداثة العربية الجديدة»، والتي، رغم ضجيج الكلام، تظل متقهقرة، تاريخياً، عن الحداثة العربية التنويرية، التي رأت دائماً في الثقافة شأناً جماعياً واجتماعياً في آن.

في مقالة كتبها قبل عقود أربعة، وعنوانها: «العرب والثقافة الحديثة»، يقول قسطنطين زريق: «والآن لا بدّ من أن نتساءل: أين هم العرب من هذا كله، وما موقفهم من الثقافة الحديثة؟ إذا كانت الثقافة الحديثة تمثل العقل المؤمن بذاته، الواعي بإمكانياته، المنتظم النامي، المتغلّب على الوهم، المنطلق إلى الآفاق بحريّة واعتزاز وفرح، فلا شك أننا ما نزال على عتبة هذه الثقافة، لم نحتل دارها ولم نحمل شعارها .... وبعد، إن تبعه اكتساب الثقافة الحديثة وتعزيزها تقع في الدرجة الأولى على القلّة من أبناء المجتمع التي أحرزت هذه الثقافة وعرفت قدرها ونفذت إلى جوهرها. وأول دليل على وجود هذه القلة وأصالتها هو إخلاصها للقيم الروحية العقلية، وتجنّدها للرسالة التي تحمل...»[1].

تعطي كلمات زريق للحداثة معناها الحقيقي، من حيث هي حريّة وعقلّ وطرد للأوهام. غير أن زريق لا يعطي المعنى ويعتصم بقوة الكلمات، بل يُقيم علاقة وثقى مباشرة بين الحداثة والنخبة المثقفة، لا سعياً وراء تطريب اللغة وتكثير المصطلحات، بل تأكيداً للمشروع التحويلي الإجتماعي، الذي لا تكون الثقافة من دونه، ولا النخبة الثقافية جديرة باسمها إن لم تتجنّد له. يُنشئ قول زريق، في عناصره كلها، الفرق بين الحداثة التنويرية و«الحداثة العربية المتأخرة»، التي تتبدّى انتقاماً متأخراً من الحداثة الأولى، لا استكمالاً لها، مع وجود استثناءات نبيلة، بالتأكيد[2].

لا ينقطع اجتهاد زريق، التنويري المتّسق، عن اجتهادات جيل طويل من التنويريين الكبار، الذين مارسوا الحداثة نظراً وعملاً، وإن كان التفاتهم الصادق إلى القضايا الحقيقية، لا إلى أهازيج اللغة، جعلهم يخوضون معركة الحداثة الاجتماعية تحت لواء «القديم والجديد». واجه طه حسين التصوّر اللاهوتي الذي يمنع نمو المعرفة بقدر ما قاتل من أجل جامعة يرتادها الجميع، ورأى العقاد الشاب في المثقف قائداً اجتماعياً (في زمن مضى بالتأكيد) قبل أن يرى فيه اختصاصياً في النحو والإملاء، وأعطى الراحل الجميل جمال حمدان الجغرافيا قراءة سياسية، كي يصبح العلم الجغرافي علماً وطنياً.... في هذه الحدود، لا يتكشّف فقط الفرق بين الحداثة الأولى المهزومة و«الحداثة المتأخرة»، بل تُستظهر أيضاً الملامح الشائهة والمقزّمة للحداثة الأخيرة. وفي هذه الحدود تكون «الحداثة المتأخرة» نقيضاً للأولى وانتقاماً منها، رغم تماسك اللغة ونثار الكلمات.

تقطع «الحداثة العربية المتأخرة» مع الحداثة العربية الأولى، وتقطع، في اللحظة عينها، مع كل تصوّر تاريخي للحداثة. فهذه الأخيرة، في أطيافها المتعددة، تتكئ على تصوّر عام، يعنى بتحديث الكاتب والقارئ، بعد أن يقدم اقتراحه المفتوح الخاص بتحديث الشروط الاجتماعية للكتابة والقراءة، وهي شروط تمسّ المدرسة والرقابة وتحرير المرأة وتكاثر العلوم واحترام القانون. يقول الفرنسي آلان تورين في كتابه «نقد الحداثة»: «الحداثة توزيع لمنتوجات النشاط العقلاني، العلمي، التقني، الإداري.... ولهذا فهي تتضمن التمايز المتصاعد لقطاعات الحياة الاجتماعية المختلفة: السياسة، الاقتصاد، الحياة العائلية، الفن بشكل خاص»[3]. لا يغفل تورين عن الفن، فهو يؤكّده أكثر من غيره، لكنه يعطف هذا التأكيد على علاقات مجتمعية أخرى، تحتضن العائلة والتقنية وأشكال الإدارة، أي أنه يرى في الحداثة منظوراً عاماً يخترق جميع المفاصل الاجتماعية. ومهما يكن «الحداثي العام»، الذي يقول به عالم الاجتماع الفرنسي، فإن المستقرّ

في ذهنه هو مفهوم الذات، الشخصية، أو الاستقلال الذاتي للعلاقات الإجتماعية، وهو ما يقصد إليه في مقولة: «التمايز المتصاعد»، التي تنطوي على التفريد والتخصيص. فلا مكان لمرجع وحيد ولا مكان لمدينة فاضلة تُشتق منها مدن صامتة هي ظلال لها. ولهذا، فإنه ينهي كتابه الضخم بفصل، يسبق الفصل الأخير، عنوانه «ما هي الديمقراطية». كأن الحداثة الأوروبية في صيغتها الأولى، كما في صيغتها الأخيرة التي وقع عليها النقد، تبدأ بالإنساني وتنتهي به، كي يستأنف مغامرته المفتوحة للخروج من الكهوف القديمة والجديدة معاً.

ويشكّل الثناء على الإنسان الطليق جوهر كتاب الأميركي مارشال بيرمن الأخّاذ في العنوان والمضمون وهو: «كل ما هو صلب يتحوّل إلى أثير». وعنوان الكتاب جملة من «البيان الشيوعي» لكارل ماركس. يقول بيرمن في مقدمة كتابه: «أن تكون حديثاً يعني أن تعيش حياة مفعمة بالمفارقات والتناقضات، يعني أن تضع لهيمنة التنظيمات البيروقراطية الهائلة التي تستطيع أن تتحكّم بسائر التجمّعات والقيم والحيوات، وأن تدمّرها في أكثر الأحيان. غير أنه يعني أيضاً ألاّ يقف أي عائق بينك وبين تصميمك - وتصميمنا جميعاً - على مجابهة هذه القوى، على محاربتها في سبيل تحويل عالمها وجعله عالماً يخصّنا نحن»[4]. ومع أن بيرمن، في كتابه الذي أثار حواراً طويلاً، يدرس، باستفاضة، فاوست غوته وحداثة بودلير وعمران بطرسبرغ وديستويفسكي، فإنه يؤكّد الحداثة الشاملة وينصّب الإنسان المتحرّر مرجعاً لها، مستعيداً أشياء كثيرة من أسطورة بروميثيوس. فالإنسان الحديث يُنكر الركود وتغويه مساءلة المجهول والذهاب إليه، والمجهول يحضّه على مغامرة متجددة، تحتضن شيئاً من الفردوس المفقود ولظى جهنم، كأن جوهر الإنسان يقوم في مغامرة طليقة تقلّه من مكان مألوف إلى موقع لم يتوقّعه، مغامرة قلقة يتمازج فيها النور والظلمة، في انتظار لحظة غير متوقّعة تتلاشى فيها الظلمة حتى الانحسار الأخير.

يدعو بيرمن في مقدمة كتابه إلى جمالية المقاومة في الزمن الحديث، كي يقبض الإنسان على زمن ذهبي في عالم غنائي منتظر. وينهي آلان تورين كتابه بالدعوة إلى فضاء ديمقراطي جديد، قوامه الحريّة والعدالة والمساواة. وكلّ من الطرفين يوحّد الحداثة في علاقاتها المختلفة، حيث الحوار مع بودلير لا يحجب «التنظيمات البيروقراطية»، وكلّ من الطرفين يرى في الحداثة لحظة نظرية - عملية، وينتهيان إلى الدفاع عن الإيجابي الإنساني الكبير، الذي ولّدته الحداثة، مع ضرورة إعادة قراءة تاريخها، من وجهة نظر الراهن، بغية توليد صيغة جديدة لها. ولعلّ هذا المنظور، المنشدّ إلى الحداثة كتصوّر تاريخي، هو الذي دفع كل وعي حداثي إلى التوحيد بين الحداثة والتحديث الإجتماعي، فلا فكر حداثياً من دون مدرسة جاء منها وتعرف معنى الحداثة، ولا حداثة نظرية من دون شروط إجتماعية تعرف إنتاج المعرفة وتقسيم العمل ونشر حقوق المشاركة السياسية وإعادة تشكيل الهوية الوطنية. تحتاج الحداثة، من حيث هي مشروع مستقبلي، إلى مرتكزات إجتماعية متعددة تعيد إنتاجها، وينتجها وعي حديث بقدر ما تسهم في إعادة إنتاجه وتطويره.

يكشف جدل الحداثة الفكرية والتحديث الإجتماعي بؤس «الحداثة العربية المتأخرة»، التي تقزّم المفاهيم إلى شواغل النخبة المختصة المتعالية، التي تتعامل مع القراءة والكتابة كاختصاص يوازي وقائع الحياة اليومية ولا يلتقي بها. والحداثة الشكلانية لا يعوزها التلفيق، فهي تستعير رومانسية متشائمة من شقوق أوروبا الأدبية في القرن التاسع عشر، بقدر ما تفترض صورة المثقف التقني، الذي عرفته أوروبا في مرحلتها ما بعد - الصناعية. والأمر، في شقّيه، يحيل على المحاكاة الصمّاء، حيث جدار الصين يفصل بين المعير والمستعير، وحيث جدار أسمك يفصل بين «الحداثي المتأخر» ووقائعه العربية.

ومثلما يكرّر التلميذ المعوّق أخطاء معلّمة المستبدّ، فقد ورثت «الحداثة المتأخرة» خصائصها إلى ما بعد الحداثة التي أعقبتها، والتي تُكرّر، في سياق عربي، مقولات سياق آخر مغاير له. ولذلك يستطيع بعض

المثقفين العرب أن يهاجموا مفهوم التقدم والتنوير وزمن الأيديولوجيات ودلالة المثقف، وأن يتحدثوا عن «الكوكبية والقرية العالمية وصلح الحضارات والمستهلك الكوني». وحديث كهذا بالغ الغرابة، لأنه يردّ إلى احد أمرين، أولهما الجهل وثانيها استعذاب الموت. فحديث ما بعد الحداثة، في صيغته الأوروبية والغربية بشكل عام، مأخوذ ب «ما بعد التاريخ»، الذي تشتق منه نهاية الجغرافيا قبل أن تستولد منه «نهاية التاريخ». وإذا كان بإمكان المنتصر الأوروبي أن يحتفل بـ ««نهاية التاريخ»، وأن يرى في الزمن العالمي الجديد تعبيراً عن أفضل العوالم وأجمل الأزمنة، فإن احتفال «مثقف الأطراف» بهذه النهاية إشارة إلى وعي مريض أو وشاية بذاتية غربية، تستعذب الذل والمهانة، وتطالب بإقالة العقل والإرداة.

الحداثة: وحيدة أم متعددة؟

في دراسته «رسام الحياة الحديثة»، المنشورة في عام 1863، يتحدّث بودلير عن الحداثة على النحو التالي: «الحداثة هي الانتقالي، العابر، الجائز، وهي نصف الفن الذي يشكّل الأزلي اللامتغيّر نصفه الآخر»[5]. تولد الحداثة من تقاطع الزمن والأزل، من راهن يتلاشى، من جمال عابر سكن الحاضر وارتحل سريعاً، كان غرضها «الاعتراف بالبرهة الانتقالية بوصفها الماضي الحقيقي لحاضر آت»[6]. ومع أن بودلير يقيم تعريفه للحداثة على تزاوج الراهن والأزلي، فإنه لا يحتفظ، منطقياً، إلا بالأزلي، طالما أن الراهن لحظة من لحظات الماضي، حاله كحال «وميض البرق»، الذي يزامل الشتاء الأبدي ويظل جديداً. ولعل جوهر الفن السرمدي، الذي يتحدّث عنه بودلير، هو الذي دفع فالتر بنيامين، في دراسته المتألّقة عن «الشاعر الرجيم» إلى أن يرى نظرية بودلير الفنية ضعيفة وفقيرة.

مع ذلك، فإن حداثة بودلير العميقة تتجاوز فكرته النظرية عن الحداثة، وتقوم في موقع آخر، أكثر اتساعاً، يحتوي المدينة الجديدة والقوى

التي تصنعها والفنان الذي يتسكّع في شوارع عريضة مليئة بالحياة. وهذا «الموقع الآخر» هو الذي حمل بودلير في «صالون 1846» على تمجيد البرجوازية، إذ يتوجّه إلى البرجوازيين قائلاً: «أنتم الأكثرية من حيث العدد والذكاء، وبالتالي فأنتم السلطة، وهذا عدل»[7]. ثم يقول: «لقد اندمج بعضكم ببعض، لقد أسّستم شركات، لقد حصلتم على قروض»، وهذا كله مرتبط بـ «تحقيق فكرة المستقبل بأشكالها المتباينة كلها، السياسية منها والصناعية والفنية». إن ما يدفع بودلير إلى الثناء على البرجوازية هو دورها في إنجاز تقدم إنساني لا محدود، وما تتسم به من روح إبداعية ورؤية شمولية، يجعلها تُقبل على الفن وتقدم له وسائل النمو والارتقاء. ومع أن مارشال بيرمن يطلق صفة «الحداثة الرعوية» على موقف بودلير من البرجوازية، لأن انبهاره بها منعه من تلمّس وجوهها المظلمة، فإنّ هذه الحداثة، رغم رعويّتها، لمست بوضوح العلاقة بين التحديث المادي والتحديث الفكري، كما لو كانت تقول: «إن الجماعات الأكثر ديناميكية واتصافاً بالإبداع في الحياة السياسية والاقتصادية، ستكون الأكثر انفتاحاً على الإبداع الفكري والفني – بغية تحقيق فكرة المستقبل بأشكالها المختلفة كلها –، إنها تعتبر التغيير الاقتصادي والثقافي على حد سواء تقدماً لصالح الجنس البشري»[8].

يثني بودلير على الإنجاز التاريخي للبرجوازية، ولا يلتفت إلى شيء آخر. يلتفت إلى الحياة اليومية العاصفة، وينشدّ إلى الملحمي الواسع الذي يسكن النهار الحديث، والذي لا يكون حديثاً إلا لاختلافه عن الأمس الذي سبقه: «فالحياة الحديثة في السنة المقبلة ستكون وستبدو مختلفة عن الحياة الحديثة هذا العام». لا شيء يثني الشاعر عن الانبهار بأضواء المدينة المتلألئة وازيائها المتنوّعة والمواكب العسكرية الاستعراضية، بألوانها الزاهية وأرتالها المنسابة. غير أن الشاعر، في حداثته العميقة، سيظل مفتوناً بعنصرين هما: الانسياب وقابلية التبخّر. فالانسياب في دلالته المكانية والزمانية إحالة على فضاء ميسور، لا حواجز فيه ولا عوائق، الأمر

الذي يجعل من الشارع العريض - البولفار - مجلىً للحداثة ومرآة لها. هذا الشارع الرحب، المعمور بالفتنة والأضواء والبشر، الذي «سيسحر بدوره بنيامين، ويحفّزه على مشروعه الطويل والطموح والذي لم يكتمل عن «سوسيولوجيا الحياة اليومية». أمّا قابلية التبخّر فتلتقي مع عبارة ماركس الشهيرة: «كل ما هو صلب يتحوّل إلى أثير»، إذ دوّامة التقدم في إيقاعها المجنون ترسل بالثوابت كلها إلى جهنم، فما كان مسترخياً وتجلّله المهابة، منذ قرون، سيتكشّف نثاراً تائهاً في نهار الحياة الحديثة.

والفنان الحديث، كما يراه بودلير، هو ذاك المنغرس في الحياة اليومية الحديثة، «الذي يقيم بيته في قلب الجمهور المتزاحم، في زحمة مد الحركة وجزرها، في وسط ما هو شارد متطارد وما هو لا نهائي». يصبح الفنان حديثاً بالتقائه مع الحشد البشري الحديث، الذي ينطلق منساباً في الشوارع العريضة ولا يتوه، لأن اتساع المكان يسبغ عليه حرية واسعة تسعفه في تجنّب المتاهة. ولعل فنان بودلير حديث بمعنى مزدوج، فهو يقيم في بيت الجمهور المتزاحم، وهو يبني عوالم الفنان بمواد الحياة الحديثة. ولذلك يكون بطلاً من أبطال الحياة الحديثة، لا حواجز بينه وبين الإنسان العادي، ولا جدران بينه وبين بناة الشوارع الحديثة ومهندسيها، الذين إن وقفوا إلى جانب «أبطال الإلياذة»، بدا الأخيرون إلى جانبهم أقزاماً. وفي هذه الرؤية، يميّز بودلير ذاته عن أسلافه الرومنطيقيين من ناحية، وعن خلفائه الرمزيين من ناحية ثانية، ذلك أن الأسلوب الذي بنى فيه كشعره مستوحى مما يراه ويعيشه في الحياة اليومية الحاشدة. وهذا ما حمله في مقدمة «كآبة باريس» على أن يُعلن أن الحياة الحديثة تتطلّب لغة جديدة: «نثراً شعرياً، موسيقياً بدون إيقاع وبدون قافية، نثراً يتحلّى بما يكفي من المرونة، وبما يكفي من الصلابة والفظاظة ليتلاءم مع النوازع الغنائية للروح، مع تموّجات أحلام اليقظة، مع رقصات الوعي وقفزاته». ويؤكّد بودلير أن «هذا المثل الأعلى المستحوذ والآسر لم يلد إلاّ من اكتشاف جملة من المدن العملاقة ومن اندماج ارتباطاتها التي لا تعدّ

ولا تحصى، في المقام الأول». يؤكد بودلير الشاعر بطل الحياة الحديثة، غير أنه لا يشتق الشاعر من غمام الأزل، إنما يبنيه بعلاقات المدن العملاقة وانسياب الشوارع الحديثة.

في تفسيره للحداثة ينأى آلان تورين عن نثر الحياة اليومية وأبطال الزمن الحديث الذين تحرّرهم الشوارع الواسعة، ويركن إلى لغة المفاهيم النظرية المتحدّثة عن عقلانية حديثة. والعقل الحديث، الذي ترك قيود القهر خلفه، حلم بتحويل العالم كله إلى بيت أليف حسن الترتيب والتنظيم: تنظيم التجارة وقواعد التبادل، خلق إدارة عامة ودولة قانون، تنظيم وإطلاق الحريات العامة، نقد التقاليد، إنجاز اللغة القومية، إكبار العلم وتحويله إلى قوة منتجة.

في بدايات الحداثة، كان العقل هو السيد، قبل أن تكون السيادة لرأس المال والعمل. وسيطرة العقل نصّبت رجال الفكر مراجع للزمن الحديث، فلاسفة وأدباء، ورجال قانون كانوا، أو علماء، يراقبون ويصنّفون ويكتشفون طبيعة الأشياء. ولعل جموح العقل إلى حدود الشطط، هو الذي استولد صورة العالم كبيت أليف وسيّد على ذاته، يسكنه العقل ويبنيه العقل في آن. عالم يتداخل فيه الإنسان والطبيعة إلى حدود الاندماج، ويحتضن فيه المتناهي اللامتناهي، ولا مكان فيه لجسد يقيم في عالم وروح معزولة عنه تقوم في عالم آخر. وبداهة، فإن الرؤية الملحمية الحديثة، التي يتبادل فيها العقل والإنسان مواقع السيادة بانسجام، لم تكن ممكنة من دون وقائع مادية ونظرة إلى العالم حظيت بالسيطرة والقبول. وصدرت الوقائع المادية عن الثورة الصناعية وتمدّد الرأسمالية والتقسيم العالمي للعمل وإخضاع الكوكب الأرضي إلى «الإرادة البيضاء». وتناسل تصوّر العالم الحديث من أنساق فلسفية متعددة، إذ إنسان ديكارت سيد على ذاته ومالك للعالم، ومجتمع روسو الجديد الذي لا غربة فيه ولا اغتراب، وصولاً إلى هيجل الذي قال: «إن حرية الذات هي، بشكل عام، مبدأ العالم الحديث. واستناداً إلى هذا المبدأ تنمو كل الجوانب الأساسية المعطاة داخل كلية الروح، بغية الوصول إلى حقوقها»[2].

تأمّلت الأيديولوجيا الحداثية دلالات الأصول، نحتْت الأصل بصيغة المفرد، واحتفلت بأصول جديدة ومتكاثرة، حيث أصل الإنسان في ذاته وأصل الطبيعة في قوانينها، وأصل السلطة في الشعب، وأصل الحقيقة في القانون العلمي. وكانت في هذا كله تبتكر معنى الدولة بقدر ما كانت تبتكر معنى التاريخ. يقول تورين، في معرض وصفه للحداثة ونقدها، عن مفهوم التاريخ في الأيديولوجيا الحداثية: «ليس التاريخ إلاّ صعود شمس العقل إلى أعالي السماء. إنه ما يستبعد كل فصل بين الإنسان والمجتمع، حيث المثال أن يكون الإنسان مواطناً تلتقي فضائله الخاصة مع الخير العام. إن فضاء الأنوار شفاف، لكنه أيضاً منغلق على ذاته، مثل حبة من البلّور. والحداثيون عاشوا في كرة محصّنة بكل ما يمنع إزعاج العقل والنظام الطبيعي للأشياء»[10]. ومهما تكن حدود العقلانية الصارمة التي لازمت الأيديولوجيا الحداثية، فإنها أطلقت سلسلة ذهبية من المفاهيم التي بنت المجتمع الحديث، سواء كان ذلك البناء رخامياً ونظيفاً أم مليئاً بالتشوّه والانحراف. وبإمكان هذه السلسلة أن تتكشّف في فكرة: الدولة، الدستور، المواطن، الشعب، الحزب السياسي، النقابة، مفهوم التاريخ، مفهوم المثقف، مفهوم المعرفة النسبية. ولعلّ هذه الرغبة الجامحة في استيلاد علاقات المجتمع من العقل وملئها بمضمون عقلاني هي في أساس تصوّر «القطع الشامل» الذي لازم العقل الحديث، والذي أقام مسافة مستحيلة التجسير بين القديم والجديد. فأن يكون الإنسان حديثاً، يقول بيير مانان في كتابه «مدنية الإنسان»، هو أن يكون واعياً بأنه حديث، وبأنه لن يلتقي بالزمن القديم الذي خرج منه أبداً، ذلك أنه يعيش في التاريخ المندفع إلى مدنية المستقبل.

يقدّم بودلير، كما آلان تورين، مرافعة عن شرعية الحداثة الأوروبية، التي تُحقّق لقاء منسجماً بين الكلمات ومواضيعها. بيد أنهما يقدّمان، في اللحظة عينها، صورة عن مأساة الحداثة العربية الموزّعة على البلاغة والاستهلاك. فالشاعر الفرنسي، المسحور بقابلية التبخّر والانسياب، يشتق حداثته من

الشوارع الفسيحة والمدن العملاقة ووحدة التحديث المادي والروحي، أي أنه غريب، وبمعنى التاريخ، عن فضاء إنساني آخر مسحور بالثبات والمراجع الضيّقة. فالحداثة الرثّة تعرف الكمّ الهجين ولا تعرف الشوارع الرحبة، فإن تمّ توسيع الشوارع كان ذلك لأسباب أمنية، أي لأسباب تحاصر الإنسان عوضاً عن أن تطلقه. وتورين لا يقول قولاً مختلفاً. فالحداثة التي يتحدّث عنها تضمّ المدرسة والشارع والمدينة، أي أنه يضيء حديث بودلير عن: الحداثة الأوروبية.

لا ينفي نعت «الحداثة الأوروبية» مفهوم الحداثة، فهي مشروع إنساني عام، لكنه يميّز بين وجودها المتحقّق في صيغة معينة ووجودها كإمكانية مجردة لم تعثر على صيغتها بعد في مكان آخر. ويربط، في هذا، بين الحداثة والتاريخ، إذ كل حداثة تحاور تاريخها، لأن التاريخ الإنساني لا يتوحّد إلاّ في شكله المنطقي فقط. وبسبب تباين تاريخ الشعوب والرغبات، تأخذ الحداثة صيغة الجمع، وتفتش كل حداثة عن مفرداتها الخاصة. وربما يكون التاريخ الأوروبي قد بنى حداثته بمواد التجارة العالمية والتصنيع وتقسيم العمل الدولي و«إكتشاف أمريكا»، أي تدمير وإبادة كل ما عرف الحياة قبل لحظة الاكتشاف. والحداثة العربية الموعودة، كما حداثات الشعوب المهمّشة المحتملة، بحاجة إلى مواد أخرى، ذلك أن مواد الحداثة الأوروبية احتكار لمن «عاش في التاريخ». ولهذا، فإن الحداثة العربية الموعودة لن تنبثق إلاّ عن جهد عقلاني محتمل يكسر دائرة «الاحتكار الدولي». وهذا ما يقلب صفحة الحداثة الإنشائية ويقع على صفحة أخرى، تساوي بين الحداثة والتحرّر القومي، وبين التحديث والتحرّر الإنساني، وبين إصلاح الذات وجمالية المقاومة.

يقول التنويري الكبير يورغن هابرماس في كتابه: «القول الفلسفي للحداثة»: «لا تستطيع الحداثة أن تستعير المعايير التي تسترشد بها من عصر آخر، مثلما أنها لا ترغب في ذلك، فهي ملزمة باستخراج معياريتها من ذاتها. لا يمكن للحداثة أن تعتمد على غير ذاتها، الأمر الذي يشرح عصبيتها عندما

يتصل الأمر بفكرتها عن ذاتها، كما يشرح ديناميكية محاولاتها من أجل أن «تستقر» وأن تحدّد موقفها من ذاتها ومن العالم..»[11]. ينبذ قول هابرماس المحاكاة الصمّاء، ويوحّد بين الحداثة والإبداع، أي أنه يجعل من الوعي التاريخي لحظة محايثة لكل قول حداثي، وينقل الحداثة من صيغة المفرد إلى صيغة الجمع. وإذا كانت حداثة الإنسان لا تنفصل عن وعي الذاتي بوجوده الحديث، كما يقول مانان، في دراسته عن الحداثة الأوروبية، فإن حداثة الوعي، في شرط طارد للحداثة، تتحدّد في كونه يدرك انه لا يعيش وجوداً حداثياً ابداً. بهذا المعنى، فإن الوعي الحديث، في شرط طارد للحداثة، لا يتحدّث عن الحداثة كمعطى يقيني، بل عن الأسباب التي جعلتها موؤودة، وأقامت تبايناً بينها وبين الحداثة في صورتها الحيّة. إن الوعي الحديث، في شرط متخلّف، هو وعي الاختلاف ووعي أن التاريخ الإنساني الموحّد محصلّة لجملة أزمنة تاريخية لا متساوية. بل يمكن الركون إلى التحديد بالنفي والقول: في شروط ما قبل الحداثة، وهي شروطنا العربية، لا ينشغل الوعي الحديث بصفات الحداثة وتعريفاتها، بل بالأسباب التي لم تسمح بظهورها. وهو ما يقوده إلى توزيع سؤال الحداثة إلى أسئلة متعددة أخرى تتضمن طبيعة السلطة السياسية ومناهج التعليم ونتائج السيطرة الاستعمارية.... وأمام هذه الأسئلة، التي هي المدخل الحقيقي لكل حداثة محتملة، تستظهر «الحداثة العربية المتأخرة» ممارسة إنشائية تستحضر الحداثة الشفهية لترحّل قضايا الحداثة الحقيقية إلى فضاء مجهول.

ولقد هجس فرانتز فانون بحداثة أخرى، أي بمشروع ثقافي تحرّري مختلف، لأنه وعى تباين الأزمنة التاريخية، وأدرك أن «نعمة المركز» لا تحمل إلى سهول «الأطراف» إلا مطراً مسموماً. ذلك أن المركزية الأوروبية، الممجّدة للعقل والإنسان، تُلحق إنسان «الأطراف» المتخلّف بالطبيعة الصمّاء، التي تقوّضها وتنهبها الآلة الحداثية الأوروبية. يقول فانون في خاتمة: «معذّبو الأرض»: «لقد انقضت قرون وأوروبا تجمّد تقدم البشر الآخرين وتستعبدهم

لتحقيق أهدافها وأمجادها. انقضت قرون وهي، باسم «مغامرة روحية» مزعومة، تخنق الإنسانية كلها تقريباً. انظروا إليها الآن وهي تسقط بين تحلّل الذرّة وتحلّل الروح... يجب علينا أن لا نتحدّث عن وفرة الإنتاج، أن لا نتحدّث عن الجهد العنيف، أن لا نتحدّث عن السرعة الكبيرة. وليس معنى هذا «أن نعود إلى الطبيعة»، وإنما معناه أن لا نشدّ البشر إلى اتجاهات تشوّههم، أن لا نفرض على الدماغ إيقاعاً سرعان ما يفسده ويفقده سلامته. إنّ على العالم الثالث أن يستأنف تاريخاً للإنسان بحسب حساب النظرات التي جاءت بها أوروبا، وكانت في بعض الأحيان رائعة، ولكنه بحسب، أيضاً، حساب الجرائم التي قامت بها أوروبا في الوقت نفسه، وأبشع هذه الجرائم، أنها قد شتّتت وظائف الإنسان تشتيتاً مَرَضياً»[12]. على خلاف حداثة أوروبية تفصل بين الأزمنة فصلاً كاملاً، وتحتفي بالسرعة والمردود والإنتاج، يهجس فانون بحداثة أخرى، تحتفظ بالإيجابي الأوروبي، وهو كثير، وتضيف إليه منظوراً أخلاقياً وقيمياً وجمالياً، يحفظ للإنسان وحدته، ويرى في تاريخ الإبداع الإنساني التحرّري تاريخاً موحّداً. والحداثة المقترحة ترتكن، في شروط الإنسان المقهور، إلى قسط من المعرفة وقسط أكبر من تفاؤل الإرادة، وإلى مساحة مفتوحة من أيديولوجيا الخلاص.

يقود الوعيُ التاريخي فانون إلى صيغة الحداثات المتعدّدة، على مبعدة عن صيغة الحداثة الواحدة، التي تردّ إلى محاكاة نموذج أوروبي لا يمكن محاكاته، أو إلى ممارسة بلاغية تلغي العلاقة بين الكلمة والموضوع. وسواء كانت الدعوة إلى المحاكاة جادّة أو متوهّمة، فإنها تشكّل، في التحديد الأخير، استطالات للأيديولوجيات السلطوية، التي تعتاش من اعتقال المضامين وتعويم الكلام. وبسبب هذا، ينسج الخطاب العربي المسيطر حديثه عن الحداثة، وما بعد الحداثة، ناسياً، أو متناسياً أن الواقع الذي يعيش فيه صورة عن أزمنة ما قبل الحداثة، في العلاقات الإجتماعية جميعها، السياسة والاقتصاد والثقافة.

ما بعد الحداثة: السياق والتاريخ

مثلما ارتبطت إشكالية الحداثة، في صيغتها الأوروبية، بمقولات العقل والتصنيع وتقدم العلوم واكتشاف العالم، فإن هذه الحداثة، وفي طور لاحق منها، طرحت إشكالية ما بعد الحداثة. ففي البدء، كانت الحداثة مشروعاً نظرياً وعملياً منفتحاً على المستقبل، وبعد أن سكنت هذه الحداثة مستقبلها وتحققت فيها، كان عليها أن تفضي إلى طور جديد، يكون الإنسان فيه سيداً على ذاته ومالكاً للعالم، كما حلم ديكارت ذات مرة. غير أن هذه الحداثة، ووفقاً لمنطق التاريخ ومكره، لم تصل إلى الموقع الذهبي الذي هجس به عقل الأنوار، بل أصابها انزياح، بدّد من الحلم القديم أشياء كثيرة، ووجّه أصابع الاتهام إلى المهندس العقلاني المستنير، الذي اقترح المدينة الفاضلة الجديدة. شيء قريب من النص الروائي، الذي يعد فيه الروائي بقولٍ يعبّر عنه، فإن انتهى النص، أخبر عمّا شاءت السطور المكتوبة ان تقوله لا عن رغبات الروائي الذي خانه الحساب. وبما أن شجب النهاية اتهام للبداية التي صدرت عنها، فقد كان على الفكر الأوروبي أن يعود إلى قراءة المشروع الحداثي بمنظور جديد، يتضمن أكثر من اقتراح: اقتراح يطالب بالاحتفاظ بالمشروع الحداثي، بعد نقده وتطويره وتوسيعه، وممثّله الأكبر الألماني هابرماس مع غيره، واتجاه آخر يرى أن الحداثة الأولى قد تفجّرت وانتهى عهدها إلى غير رجعة، ومن أصوات هذا الاتجاه الفرنسي ليوتار مع غيره. وإلى الاتجاه الثاني تنتمي إشكالية ما بعد الحداثة في شكلها الأخير، التي تطلق آلة مفهومية تندّد بالعقل والتنوير والتقدم والمثقف الحديث وصولاً إلى «نهاية التاريخ» التي تعلن أنه لا جديد قادم، وأن كل ما سيأتي رتابة ممجوجة، تردّد ما جاء قبلها بسرعة مستطيرة.

وفي الأحوال جميعها، فإن ما بعد الحداثة إشكالية أوروبية، لا تنخلع، ولا يمكن لها أن تنخلع عن سياقها التاريخي المحايث لها، والذي لا يمكن للشعوب اللاأوروبية ان تكرّره، إلاّ بشكل تابع فقير أو بشكل ساخر يدعو إلى الرثاء والشفقة. وبسبب ذلك، يكون طبيعياً أن يشير فريدريك جيمسون، في

تصديره لكتاب ليوتار «الوضع ما بعد الحداثي» إلى جملة وقائع خاصة بالمجتمع الراسمالي المتقدم، مثل «مجتمع الاستعراض»، «المجتمع الاستهلاكي»، «المجتمع البيروقراطي للاستهلاك المنظّم»، «المجتمع ما بعد الصناعي»، اي إلى جملة من الوقائع ترتبط بـ «الإنسان ذو البعد الواحد»، على حدّ تعبير هربرت ماركوزه، قبل أكثر من ربع قرن. وليوتار، في كتابه المشار إليه، لا يقل وضوحاً وتحديداً، إذ يقول في السطور الأولى من المقدمة: «موضوع هذه الدراسة هو وضع المعرفة في المجتمعات الأكثر تطوّراً. وقد قرّرت أن أستخدم كلمة «ما بعد الحداثي» لتسمية هذا الوضع. والكلمة شائعة الاستخدام في القارة الأميركية بين علماء الإجتماع والنقاد. وهي تحدّد حالة ثقافتنا في أعقاب التحولات التي غيّرت قواعد اللعب منذ نهاية القرن التاسع عشر». ويؤكد ذلك بعد سطور قليلة، حين يقول: «النص التالي نص مناسبة. إنه تقرير عن المعرفة في المجتمعات الأكثر تطوراً»[13]. ومع أن صاحب القول معاد للتاريخانية وقائل بـ «نهاية التاريخ»، فإن الوعي التاريخي لا يغادر خطابه تماماً، لأنه في خطابه يتأمّل «نهاية المجتمع البرجوازي»، أي أنه يشتق أسئلته من وضع تاريخي مُشخّص، على مبعدة من مثقفين عرب يردّدون أغنية لا يعرفون كلماتها. وينطبق الأمر على الإيطالي جياني فاتيمو، الشهير بكتابه «نهاية الحداثة»، الذي يرى أن ما بعد الحداثة تستقي دلالتها من تحوّلين أساسيين، أولهما، نهاية السيطرة الأوروبية على العالم بأسره، وثانيهما تطور وسائل الإعلام التي أفسحت مجالاً للثقافات «المحلية» ولثقافة الأقليات[14]. وقد يكون ما يقول به الفيلسوف الإيطالي ملتبساً، من دون أن يغادر السياق الأوروبي الذي يتحدّث عنه، ذلك أن الاستعمار شكّل علاقة داخلية في التاريخ الأوروبي، مثلما أن تطور وسائل الإعلام شديد الصلة بآليات التصنيع والتسليع وفرض الثقافة الجماهيرية في المجتمعات ما بعد الصناعية.

وواقع الأمر، أن إشكالية ما بعد الحداثة، كإشكالية فكرية، تتسم بشرعية حقيقية، من دون النظر إلى الآفاق التي تغلقها، فلها مرجعها

الفكري النسبي في تاريخ الأفكار الأوروبية، بقدر ما تتمتّع بمرجع مادي تتكئ عليه. فمنذ ظهور الثورة الصناعية و«الآلة العملاقة»، التي إستُولِدَت منها، ظهر فكر يتلمّس قلق الحضارة وغربة الإنسان وتشيّؤ العلاقات الإجتماعية، عبّر عنه ماركس ونيتشه وفرويد، ومدارس اوروبية أدبية رومانسية، ترثي ضيعة الإنسان في زمن الآلة القاهرة. يكتب الألماني لوتز نيتهامر، على هامش دحضه، بل تسفيهه لأطروحات ما بعد الحداثة: «لذا فإن سائر العناصر الفارضة للتماثل، التي تنطوي عليها البيئة الصناعية، لا بدّ لها من تمهيد الطريق أمام ظهور شبح «ما بعد التاريخ»، شبح بشرية غدا أعضاؤها متشابهين في «مواقفهم وسلوكهم»، في «اهتماماتهم وأحكامهم القيمية». إن حصيلة مثل هذا التطبيع والتوحيد أو الدمج تكوّن شكلاً جديداً من «الواقع»، أي تطبيعاً لا يعتبر التميّز أو الاختلاف النوعي إلاّ انحرافاً، إلا قضية تجب إحالتها عادة على الطبيب أو على الشرطة والبوليس»[15]. تتلاشى الخصوصية الفردية من هوامش خريطة المجتمع المصنّع، ولا يبقى إلاّ «الجمهور المنعزل» يركض لاهثاً وراء آلة تتسيّد عليه وتطرحه مفترياً. وأمام اغتراب الإنسان يتحوّل العلم إلى خيبة والتصنيع الثقيل إلى ظلام، الأمر الذي يستتبت سؤالاً اخلاقياً، ويرسل الفكر إلى إقليم جديد ينقّب فيه عن تقدم يحتفظ بالذات الإنسانية وحريتها. ويرى نيتهامر أن سؤال «ما بعد التاريخ» يعود إلى بدايات الثورة الصناعية، فهو موجود لدى كورنو 1801 – 1877، الذي رأى في التاريخ عقماً شاملاً. ويتراءى، في أشكال متفاوتة، في كتابات نيتشه وروسو. وله موقع، واضح ومظلم في آن، في كتابات أدورنو وهوركايمر. وإذا كان شكلٌ من الفكر الأوروبي قد نحّى التاريخ بأسره جانباً وندّد بـ «تدهور الغرب»، مثل أوزفالد شبنغلر، فإن آخرين، ومنهم أتباع مدرسة فرانكفورت، قد توقفوا أمام سيرورة العالم المطلقة السراح، والتي تخلق بين الإنسان وجوهره فترة صحراوية مليئة بالصمت والرمال. ولم يكن فالتر بنيامين بعيداً عن هذا،

رغم ماركسيته، حين ربط بين التقدم والكارثة، وراح يبحث عن إنقاذ الإنسان في دوائر الخلاص، حيث تتحرّر المادية التاريخية في قوانينها الباترة، وتتحوّل إلى منظور تبشيري جديد. وما أسطورة فرانكشتاين، التي كتبتها الإنجليزية ماري شيلي في عام 1818، إلاّ صورة عن العقلانية الحديثة المدمّرة، التي تنجب غولاً يتحرّر من خالقه ويهدّد بتطوير قوّة فوق - إنسانية خبيثة. وإذا كانت شيلي قد توقفت أمام أطياف «الآلة العملاقة»، التي لا يمكن السيطرة عليها، فإن تطوّر السلطة السياسية والعسكرية والتقنية العلمية، والجمع العشوائي بينها (الحربان العالميتان في القرن العشرين)، كما انحطاط الماركسية، في شكلها السلطوي، كل هذا أعطى تربة لمنظور متشائم للعالم، احتضن التنويري أدورنو والظلامي شبنغلر في آن، ومهّد الطريق أمام أدب ينذر بسوء العاقبة، كما هو الحال في رواية ألدوس هكسلي «عالم جديد شجاع - 1931»، ورواية جورج أورويل «1984» التي ظهرت في عام 1949، إضافة إلى كتابات يونغر المتحدثة عن «الركام المتراكم».

النمو الاقتصادي، كما التقدم العلمي المطّرد، لا يُفضي إلى الحرية السياسية والسعادة الفردية، كما لو كان كل عنصر من العناصر المجتمعية يشق طريقاً خاصاً به منفصلاً عن الآخر. وإذا كان انطفاء الفضاء السياسي وتذرير المجتمعات وتيه العقل تستمد مصادرها، في الأقطار العربية، من اكتساح السلطة للمجتمع ومطاردة العقلانية وإذاعة الخرافات، فإن هذه الظواهر ذاتها، في المجتمع الغربي، تتولّد، وبشكل متباين ومختلف تماماً، من انغلاق الحياة السياسية، وسطوة الثقافة الجماهيرية، وأساطير الذات اللامقيّدة وأيديولوجيا الاستهلاك، مما نقل الفعل الاجتماعي من حيّز الأمل إلى «زمن الفراغ». وعلى هذا، فإن إشكالية ما بعد الحداثة تتعيّن بعلاقات الانفصال القائمة بين الاقتصاد والسياسة والثقافة، هذه العلاقة التي شكّل خلقها وتوحيدها الخلاّق هدفاً أساسياً لحداثة عصر الأنوار. وبما أن ما بعد الحداثة تعتقد أن إكشالية

الحداثة قد انفجرت وتبدّدت مكوّناتها، فإنها تأخذ بإستراتيجية التفكيك، طالما أن تفكّك العلاقات قائم ويتكرّر رتيباً في زمانه المغلق.

ينقضي زمن الحداثة ويندثر معه مفهوم المثقف الذي جاء به، بل يتخلّى هذا المثقف عن طيرانه الطليق، الذي احتقب طويلاً أسطورة بروميثيوس، لينزوي كالكاهن القديم في صومعة الاختصاص. لقد حمل عصر الأنوار معه الخطاب الرسولي لروسو وكانط وديدرو وديكارت، الذي رأى في هيجل مؤسّساً للحداثة، وجاء بماركس ينقد النموذج العقلاني البرجوازي، داعياً إلى حداثة أكثر إنسانية وشمولاً.. ينطوي زمن المثقف في أعراف ما بعد الحداثة، لأن المجتمع الليبرالي بلغ قرار تكلّسه الأخير، ولأن المهندس الخلاّق أصبح أداة ذلولاً في يد البيروقراطي الأخير. وكما يرى آلان تورين فإن رجم ما بعد الحداثة، للمثقّف الداعي إلى التقدم، يعود لسببين، أولهما أن الحداثة انتهت إلى الانتاج والاستهلاك الجماهيري، وأن العقل حاصرته الجماهير الحاشدة، التي تضع أدوات الحداثة في خدمة أغراضها الأكثر ابتذالاً، بل الأكثر لا عقلانية. وثانيهما أن العقل الحديث أمسى أداة لخدمة الأغراض السياسية الأكثر عسفاً. هذان السببان نقلا المثقف من عالم المعنى إلى صحراء اللامعنى، ومن مدارات الإيمان بالعقل إلى التشكيك فيه. وهذان السببان أيضاً يفصحان عن أزمة الحداثة، بعد أن انحرف المجتمع عن مبادئ العقل واختزل ذاته إلى سوق لا أكثر، وبعد أن فقد الإنسان الحديث مراجعه الفاعلة، وغزاه العجز وصادر إمكانياته، وخلق فرقاً واختلافاً بينه وبين غيره، بالمعنى الفردي والمعنى الجماعي في آن[16].

تنطوي الحداثة ويقضي معها التاريخ، ويولد فراغ لا تاريخ فيه، ويولد زمن ما بعد المجتمع الصناعي، الوضع ما بعد الاجتماعي، ما بعد التاريخيانية، ما بعد الثقافي، ما بعد الجمالي. ويجعل المجتمع ما بعد الصناعي الظواهر كلها عابرة وومضية، ذلك أن حركته السريعة تولّد الظواهر وتدفنها في زمن متساوق. وتدفع الحداثة التقنية المجتمع إلى تحلّله، بسبب سيطرة السوق

وتنافس المؤسسات الاقتصادية والسياسية وانتهاء دور السياسة والبرلمان وتلاشي مفهوم الثورة وانطواء الأفراد على ذاتهم في بحث نرجسي عن هوية قلقة. وتندثر التاريخانية مع اندثار غائية التاريخ، الذي تجمّد في موت لا بهاء فيه. أما الثقافة فلم يبقَ لها متسع إلاّ السوق، بعد أن انفصلت عن التاريخ، أو بعد أن خلّفها التاريخ للسوق الليبرالية والاستهلاك الجماهيري. وهكذا تتوحّد ميادين الحياة الاجتماعية متماثلة في فضاء الخواء، يستوي في ذلك الاقتصاد والسياسة والفنون، بل تستوي الثقافة، في أشكالها العالمة وأشكالها المتدنية. وفي هذا الخواء، الذي يقترب من السديم، تغيب المسافة بين الإنسان والعالم، ويصبح البحث عن صورة للعالم امراً عقيماً، ذلك أن بناء الإنسان صورة لموضوع أمامه يستدعي مسافة، والاخيرة تاهت مع الحداثة التي ضلّت طريقها. ولا يتبقى في هذه المتاهة إلاّ التجربة واللغة اللتان تحتلاّن مواقع المشاريع والقيم. كل شيء يتطاير فاقداً وحدته، المجتمع ما بعد الصناعي الذي يفككه التكنيك، والكلّ الاجتماعي الذي يتشظّى إلى أفراد، والعمل الفني الذي يعثر على الأشكال ولا يلتقي بمضامينها.

ما بعد الحداثة دعوة إلى تجميد التاريخ في لحظة ظالمة منه، يقبض المنتصر الأوروبي فيها على مصائره ومصير غيره، ولا يخلّف للشعوب المستضعفة شيئاً، بل أنه يحرمها من الأمل بعد أن منع عنها حرية الحركة. يقول بنيامين: «لقد وُهِب لنا الأمل بسبب هؤلاء الذين لا أمل لهم لا أكثر». إن كان بنيامين يستمطر الأمل من سماء ثقافة إنسانية، فإن أنصار ما بعد الحداثة يحوّلون الثقافة إلى مقبرة.

من رثاثة الحداثة إلى بؤس ما بعد الحداثة

في منتصف الستينيات، وقبل هزيمة حزيران، دعا البعض إلى «علم جمال قومي عربي»، يسدّد خطى النقد ويهدي الكاتب الروائي. ومع أن جيل القدر القومي كان ينصت مغتبطاً إلى دقات ساعة الانتصار القادمة،

فإنه وقع في خياره الفلسفي على جان بول سارتر، إلى أن انحاز الفيلسوف الفرنسي إلى إسرائيل ووقعت القطيعة. ومن حسن الحظ أن القطيعة مع صاحب «الوجود والعدم» توافقت مع ظهور هربرت ماركوزه، الذي التقطه جيل القدر، بعد أن انتقل من زمن الانتصار المنتظر إلى زمن الهزيمة المتحققة. غير أن الاحتفال بمؤلّف «الإنسان ذو البعد الواحد» لم يدم طويلاً، فقد حاصرته ماركسية - بنيوية، حتى وصول لحظة تالية ألغت ماركوزه، واحتفظت بالبنيوية من دون الماركسية. وعاشت البنيوية زمناً ما، وأهرقت مداداً غزيراً، وأعطت، فيما أعطت، قراءات في الشعر وفيلسوفاً، خلط بين فوكو وغرامشي، وما أن استقر في المقام الذي اشتهى، حتى عاد إلى التراث، يشتق منه الديمقراطية والعلمانية والقطع المعرفي.

وواقع الأمر، أن «الحداثة العربية المتأخرة» تخلط بين التملك المعرفي و«الموضة الفكرية» وبين المعرفة الكونية والتسليع الثقافي، وتظل في الحالين مشدودة إلى السوق الثقافية وإلى من يسيطر عليها. وتفسّر التبعية للسوق الالتقاط الموسمي للموجات الثقافية الأوروبية، والتي تخسر أبداً ممهدة الطريق لموجة جديدة. ولعل الفرق بين التملك الموضوعي للمعرفة الكونية واصطياد الأمواج الثقافية، هو الذي أمدّ الثقافة العربية بإساهمات جليلة، اتخذت سمة المشروع العلمي، كما هو حال كتابات عبد الله العروي، وسمير أمين ومهدي عامل وفؤاد زكريا، وياسين الحافظ وآخرين. وإضافة إلى الحضور العملي المتواتر لمرجعية السوق، فإن الحداثة الرّثة تأخذ بمنهج «الأيديولوجيا الثقافية العالمية»، أو بأوهام «الثقافة العالمية»، كما لو كان تاريخ الثقافة منعزلاً عن تاريخ المجتمعات البشرية.

واتكاءً على أوهام «الأيديولوجيا الثقافية العالمية»، تستقبل السوق الثقافية العربية مقولات ما بعد الحداثة، حتى لو كان الوافد الجديد يعلن عن وحدانية السوق واندثار الثقافة. والوافد هذا يُعيد سيرة سابقة، فيبدأ زحفه نحو الأدب والنقد الأدبي، مستأنفاً شكلانية عربية قديمة، تذيب

الأعمال الأدبية في مياه البلاغة والبديع. مع ذلك فإن في الصفحة الثقافية متسعاً لاجتهادات تتجاوز الأدب، من دون أن يمنع هذا التجاوز الشكلانية المتوارثة والمستحدثة معاً.

يقول علي حرب في كتابه: «أوهام النخبة»: المثقف يُؤخذ بسحر المشاريع الضخمة والقضايا الكبرى والمقولات الشاملة، كالثورة، والتحرير، والتحديث، والنهضة، والوحدة، والاشتراكية، والإسلام، والنظام العالمي، والغزو الثقافي[17].

ومن عنوان الكتاب وحتى سطوره الأخيرة و«المفكر» اللبناني يدكّ مواقع المثقف الذي يتعامل مع القضايا الكبرى، و«يفكّك» القضايا مفككاً، في الوقت ذاته، وعي «المثقف» العربي الذي يحلم بتغيير شيء من العالم. وفيلسوف التفكيك مطمئن إلى منهجه «ه» ومغتبط به، لأنه يفصل بين «المثقف» و«المفكر» إذ الأول حامل للأوهام وناشر لها، وإذ الثاني يفكك «الأوهام» كلها، ويستعيض عنها بذاته المفكّرة فقط. وفيلسوف التفكيك مستقر في مهنته، ومستتيم إلى حذق تقطيع أوصال الكلام، لأن منهجه «ه» يُعنى بالتفكيك إلى حدود التذرير والنُثار، ولا يكترث بالتركيب ولا يلتفت إليه. تتبدّد «القضايا الكبرى» ويترسّب مسحوق الكتابة، بل تُنفى هذه القضايا - الأوهام، ليأخذ مكانها ما هو أكثر أهمية وجلالاً، أي المنهج التفكيكي، الذي هو جسد الكتابة المفكّرة وروحها. وربما كان بإمكان علي حرب أن يطرق أبراج القضايا - الأوهام، اعتماداً على مآل هذه القضايا في الحياة العربية، مبيّناً عسر الولادة وسببية الإخفاق، بل ربما كان بإمكانه أن يطرح هذه القضايا أرضاً، اتكاءً على جدل المثقف واليوتوبيا، أو أواصر المثقف والسلطان. لكن المفكّر اللبناني لا يرضى بهذا كله، بسبب التزامه «الدقيق» بمنهج دريدا ومقولات ليوتار، حيث الأول يقول بالتفكيك والثاني يرجم مقولات الحداثة كلها. وبما أن ليوتار، الفيلسوف الفرنسي الذي يتأمل المجتمع ما بعد الصناعي من داخله، يقول بنهايات المثقف والتنوير والمجتمع والثقافة والقومية، فإن على زميله اللبناني الذي يعيش في مجتمع لا يتشكلّ إلا لينفرط، أن يشجب بدوره عصر الأنوار وجميع

المقولات التي تشتق منه، ومع فرق جوهري قوامه المأساة والسخرية السوداء. فلقد عاش الفيلسوف الفرنسي عصر الأنوار في آثاره المادية وفي آفاقه المتعددة الواشية بأزمة فكرية وقيمية، أملت على الفيلسوف أن ينقض العقلانية والمثقف والتقدم والتنوير والمجتمع «الفارغ» الموزّع على الاستهلاك والاغتراب. أما المفكّر اللبناني، المحمول برياح «الأيديولوجيا العالمية»، فإنه ينحو منحى آخر، يُعلي فيه الزمن الكوني على الزمن المحلي الضيّق. ويسوقه هذا الاستبدال إلى أن يشارك زميله الفرنسي تجربته الروحيّة، وأن يبتعد عن مجتمعه اللبناني في تجسيده المادي. ويفضي هذا الاستبدال، منطقياً، إلى طرد التنوير والأخذ بواقع الحال، وإلى نبذ التقدم والبحث عن نقيضه، وإلى صرف العقل والاكتفاء بالحدس - وإلى الدعوة إلى تفكيك ما لا يحتاج إلى تفكيك، لأنه لم يعرف الوحدة أصلاً. وواقع الأمر، أن منهج علي حرب لا يعبأ بمساءلة الأحوال القائمة عن أصولها القديمة ولا عن آفاقها القادمة، لأنه مشغول بتفكيك ما هو مقيم، الذي تفرض المقاربة المنهجية عدم المساس به، فالحذف، كما الإضافة، يُربك الواقع والمنهج معاً. ولذلك يبدو التنوير إثماً، لأنه يُقحم ذاته على المقيم الواجب الحفاظ عليه، مثلما يبدو التحرّر وهماً، لأنه يعكّر صفاء العبودية المستريحة. ولهذا يأخذ علي حرب على نصر حامد أبو زيد قصور المنهج والاغتراب عن الواقع المقيم.

يهدم علي حرب، في كتابه «أوهام النخبة»، الجسور بين المثقف والمفكّر ويعيد تعريف الأمور، بما يتفق مع زمن ما بعد الحداثة، الذي طرد «الزمن الأيديولوجي القديم». مفوضاً عن المثقف المندفع إلى قضايا الشأن العام، فإن المفكّر منصرف إلى الكتابة، كما لو كان «وسيطاً» بين الجمهرة القارئة ودور النشر لا أكثر. ويؤكد المفكّر دور الوسيط في أكثر من مكان، ويرى في هذه الوساطة بديلاً عن «خداع الأفكار الكبرى»، كما يقول، غير أن جديده لا يقع على المكان الذي توهمه بل على المكان المعتم الذي لم يفارقه، ذلك أنه ينقض مقولات التنوير الكبرى بجزئيات كتابة التسويق، مما يدفن

الإشكالية الثقافية، في زمن الانحدار، في رمال التجارة، ويحوّل أسئلة الثقافة كلها إلى رمال متطايرة.

يعطي سيد ياسين، الباحث الاستراتيجي المصري، صورة أخرى ومختلفة لداعية ما بعد الحداثة، وهو لهذا، مُقبل دائماً على المعارف المتجددة، الأمر الذي يحرّضه على التنديد بـ «الأصوليات الفكرية» القديمة والجديدة، دينية كانت أم ماركسية. ويدفعه إقباله على الجديد المعرفي إلى قبول «الإيديولوجيا العالمية»، إذ المجتمعات الإنسانية موحدة في العالميّة، ولا «العالميّة» موحّدة لما تناءى وتباين، مما يجعل، في نظره، إشكالية «التبعية» امتداداً متقادماً لانغلاق أيديولوجي، قوضه تطور العالم في طوره الأخير. ويتصف اجتهاد الباحث المصري، في ألوانه المختلفة، بأمرين، يحكي أحدهما نزوع العالم إلى التماثل والتقارب، ويخبر ثانيهما عن نزعة وصفية مكتفية بظواهر الأشياء لا بجواهرها. ويعطي كتابه: «الوعي التاريخي والثورة الكونية» إيضاحاً للعنصرين اللذين يحكمان منهج الباحث وطريقته، فهو يقول: «ليس هناك من شك في أنه يمكن تلخيص الثورة السياسية التي تجتاح العالم في مجال النظم السياسية (1995) في عبارة واحدة مبناها أنها انتقال حاسم من الشمولية والسلطوية إلى الديمقراطية»[18]. وبما أن العالم متقارب في نزوعه، فإن روح الديمقراطية تسري في أوصال الوطن العربي بقدر ما تسري في مفاصل المجتمعات التي هزمت الشمولية: «ومن ثم نحتاج، في العالم الثالث بشكل عام، وفي الوطن العربي بشكل خاص – ونحن ما زلنا نمر الآن في مرحلة الانتقال من السلطوية إلى التعددية – إلى أن نفكر في النموذج الديمقراطي الذي علينا أن نتبنّاه»[19]. وعلى الرغم من عنوان الكتاب الذي ينتصر لـ «الوعي التاريخي»، فإن سيد ياسين مؤمن الإيمان كله أن العالم يتخفف، حاسماً، من قيود الشمولية والاستعباد، وأن الوطن العربي، الذي خلّف «التبعية» وراءه، لا يقل حسماً في ولوجه إلى عالم جديد لا أقفاص فيه. وبقدر ما تتبختر «عالمية التحوّل الديمقراطي» في غرف رطبة لا وجود لها،

فإن المنهج الوصفي، الذي يستلهم التاريخ مقلوباً، يحوّل مفهوم الشرعية السياسية إلى كلمة ملغزة، أو إلى لغز شديد التخمة يتأبّى على الكلمات.

ومع أن ما بعد الحداثة، في صيغتها العربية، تعبّر عن ذاتها في النقد الأدبي والفلسفة والعلوم السياسية، فإن مرجعيتها الحقيقية تقوم في السوق الثقافية لا أكثر، حيث لا يتمّ إيقاظ الأسئلة الكبرى إلاّ لإرسالها إلى سبات عميق، بفعل تحليلات لا تختلف كثيراً عن الكلمات المتقاطعة. ومرجعية السوق هذه هي التي تكاثر الدراسات الشكلانية عن «العنف الأصولي»، وهي التي تستولد «علم نفس السلام»، وتكاثر الكلام المتكاثر عن حوار الحضارات وعن «إشكاليات» حقوق الإنسان. شيء قريب من دخان أزرق يخزّ العيون المتعبة ولا يسعف الأوصال المتجمدة في شيء.

يسمح التوقّف، على ضوء ما سبق، أمام ما بعد الحداثة الأوروبية بتأمل أمرين، يقول أولهما: إن كانت قضية ما بعد الحداثة الأوروبية فكرية وفلسفية، أي مجالها الذهن، فإن مسألة ما قبل الحداثة العربية قضية ماديّة وعملية، أي تسكن الحياة اليومية، وهو ما يبني بوناً شاسعاً بين التأمل الذهني والمعاناة اليومية الشاملة. ويقول ثانيهما: إن الحديث عن متاهات ما بعد الحداثة في الغرب لا يغيّر في شيء الهيمنة الأمريكية - الأوروبية على العالم، ولا يبدّل في شيء من التهميش المتصاعد الذي يلحق بالعالم الثالث عامة وبالعالم العربي بشكل خاص. وما اللغو الموحِّد للعالم في فضاء ما بعد الحداثة إلاّ استعادة للوعي البرجسوني البطر، الذي يساوي بين الحرّ الذي يعيش خارج السجن وبين السجين الذي احتفظ بسريرة لا تقبل الاعتقال.

استطراد: التماثل الوهمي مع الآخر وحداثة التحرّر

تركن «الحداثة العربية المتأخرة» إلى «عالمية الثقافة»، وتستأنف ما بعد الحداثة العربية أوهام الحداثة المفترضة التي سبقتها. وتظهر وقائع التاريخ أن هذه العالمية المزعومة لا وجود لها. ففكر التنوير الأوروبي، رغم

أنواره الجميلة المتعددة، وجّه خطابه إلى الإنسان الأوروبي، ولم يلتفت إلى «الإنسان الآخر» إلاّ قليلاً (ماركس وروسو)، إذ رأى فيه امتداداً للطبيعة، في أحسن الأحوال، وتشويهاً لجمالها، في أحيان كثيرة. حين تحدّث الفيلسوف الإنجليزي هيوم في القرن الثامن عشر عن مقولات الحرية والشرف والإنصاف كتب يقول: «تشكّل الأمم الأوروبية هذه الجزء من الكرة الأرضية الذي يقتات بشعور الحرية، والشرف، والإنصاف وبقيم تتفوّق على قيم البشرية جميعاً»[20]. بينما كتب الفرنسي رينان، ولم يكن محافظاً سياسياً: «لقد هُزمت البربرية إلى غير رجعة، لأن كل شيء يغدو، شيئاً، فشيئاً، علمياً. فلن تملك البربرية المدفعية أبداً، وحتى لو امتلكتها فإنها لن تستطيع استعمالها»[21]. وليس صعباً أن يعثر الباحث على شيء قريب من هذا لدى هيجل وفولتير وآخرين، ذلك أن الإنسان الشامل، الذي حدّث عنه عصر التنوير الأوروبي، كان يبدأ بأوروبا وينتهي بها. ولقد جعلت المركزية الأوروبية المتوالدة حديث «نهاية التاريخ» قائماً من زمن بعيد، منذ أن عجز «البرابرة» عن صناعة المدافع، كما يقول رينان، ومنذ أن رأى هيجل نابليون يمتطي ظهر جواده ويذرع الجهات الأربع، معلناً عن انتصار زمن العقل الكلي، أي زمن انتصار الإرادة الأروبية.

تستدعي أفكار هيوم ورينان وهيجل صفة «المركزية الأوروبية» التي تطرد ما غير الأوروبي إلى ضفاف المستنقعات، وتبرهن أن محاكاة «المركز» الصّماء حلم مأفون فقد الذاكرة، أو حديث مُشعْوذ فقد الضمير. مع ذلك، وتحرّراً من «مركزية عنصرية»، أخرى، ينبغي الاعتراف بأن أفكار التنوير الأوروبي كونية، وإيجابية في كونيّتها، كما ألمح إلى ذلك فانون، على شرط تحريرها من نزعتها الإطلاقية وإعادة صياغتها، بما يتفق مع خصوصية «مجمتعات الأطراف»، وبما يتوامم مع ما دعاه مهدي عامل، مرّة، بـ «التميّز»، الذي لا تكون الكونيّة إلاّ به. وعلى هذا، فيجب إدراك الفرق بين الحداثة التابعة، وهي مستحيلة، والحداثة المبدعة، التي تشتق مقولاتها من

شرطها التاريخي، كما أشار هابرماس، وتعيد صياغة الأفكار الكونية وفقاً لخصوصيتها الذاتية.

تنطوي الحداثة المبدعة، ولو بشكل تخطيطي ورَغبيّ، على ثلاثة عناصر أساسية. يؤكد أولها ضرورة تملّك المعرفة الكونية أو محاولة تملّكها، ولو بشكل نسبي؛ ويرتبط ثانيها بتأمّل تاريخ الحداثة العربية في انتصاراتها القليلة وإخفاقاتها الكثيرة، وهو ما يفرض تاريخ هذه الحداثة المستعادة نقدياً، عنصراً داخلياً في كل مشروع حداثي عربي ممكن أو مقترح. فالحداثة التي تقترض أدوات حداثة أخرى غريبة عنها تنتهي إلى المتاهة، مثلما أن الحداثة التي تُنكر تاريخها الذاتي تنتهي إلى لا مكان. تملي العلاقة بين الحداثة الأوروبية والحداثة العربية المحتملة، وهنا يقوم العنصر الثالث، باستدعاء عنصر المقاومة، لأن الحداثي العربي، قبل هزيمته، تحقّق في حقل مواجهة الاستعمار والمركزية الأوروبية. والعنصر الأخير يفتح إشكالية الحداثة المحتملة على مقولات الشعب وتحرير الإرادة الشعبية وترهين الموروث الوطني، الممتد من الثورة العرابية وخطابات عبد الله النديم إلى الانتفاضة الفلسطينية. وبما أن الحداثة هي وعي عناصر السياق التاريخي الذي تقوم فيه ومحاولة السيطرة عليه، فإنّ حداثة الإنسان المقهور، في نهاية القرن العشرين، سترتكز على القيمي والمعنوي والروحي، بعد أن استقرّت المدفعية المتطوّرة في مخازن الحداثي الأوروبي، كما يقول رينان.

يقول عالم اجتماع فرنسي ذائع الصيت، لقد تابع جمهور الغرب حرب الخليج كمسلسل مليء بالإثارة والتشويق، حتى بدت الحرب حكاية تليفزيونية لا أكثر. وصناعة الحرب كمسلسل تليفزيوني أثر من آثار ما بعد الحداثة، وإن كان «الوضع ما بعد الحداثي» للمتفرّج الغربي، يختلف عن وضع «الإنسان الآخر»، الذي تشطره القذيفة إلى شطرين وأكثر.

تضيء هذه الدراسة الأفكار الواردة في هذا الكتاب الذي بين يديّ القارئ وتشير إلى أبعاده الفكرية المتعددة.

المراجع

1- الشرق والغرب، القسم الثاني، إعداد محمد كامل الخطيب، وزارة الثقافة، دمشق، 1991، ص 708.

2- انظر كتاب جابر عصفور: هوامش على دفتر التنوير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1995 والذي يشكل محاولة جادة للدفاع عن المشروع التنويري العربي.

3- A. Touraine: Critique de la Modernite. Fayard, 1992, P: 23.

4- M. Berman: All that is Solid Melts into Air. Verso, 1983.

ونعتمد هنا على الترجمة المشرقة التي أنجزها فاضل جتكر. وصدر الكتاب عن مؤسسة عيبال، قبرص، 1993، ص: 5 – 6.

5- Baudelaire: Curiosites esthetiques, l'Art romantique. edition H. Le Maitre. Garnier. 1992, P: 467.

6- J. Habermas: Le Discours Philosophique de la Modernité Gallimard, 1988, P: 11.

7- بيرمن، مصدر سبق ذكره ص 126.

8- المصدر ذاته، ص 126.

9- هابرماس، مصدر سبق ذكره، ص 7 – 9.

10- تورين، مصدر سبق ذكره، ص 47.

11- هابرماس، مصدر سبق ذكره، ص 8.

12- فرانتز فانون، معذبو الأرض، دار الطليعة، بيروت، 1984، ص188–190.

13- جان – فرنسوا ليوتارد، الوضع ما بعد الحداثي، دار شرقيات، القاهرة، 1994، ص 23، 25.

14- G. Vattimo: La Fin de la Modernité Seuil, Paris, 1987, p.p: 35 - 51.

15- Lutz Niethammer: Post Histoire Verso, London, 1992, P: 8.

16- تورين، مصدر سبق ذكره، ص 218 – 220.

17- علي حرب، أوهام النخبة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، 1996، ص 43.

18- السيد ياسين، الوعي التاريخي والثورة الكونية، الأهرام، مركز الدراسات السياسية والإستراتيجية، القاهرة، 1995، ص 142.

19- المصدر ذاته، ص 143.

20- Le Nouveau Systéme du Monde (Actuel Marx) p. u. f. 1994, p: 173.

21- Raison Présente, No: 63, P: 112.

مدخل

خلال الجزء الأكبر من حياتي، منذ أدركت أنني أعيش في «مبنى حديث» وأترعرع كعضو في «عائلة حديثة» في البرونكس Bronx قبل ثلاثين سنة، ظللت مبهوراً بمعاني الحداثة. وفي هذا الكتاب حاولت أن أكشف عن بعض أبعاد هذه المعاني، وأن أغوص عميقاً فأرسهم مخططاً لمغامرات الحياة الحديثة وأهوالها، لسائر ألوان غموضها ومفارقاتها. يتحرك الكتاب ويتطور عبر عدد من طرق قراءة عدد من النصوص مثل فاوست غوته، البيان الشيوعي، رسائل من بيت الأموات (ملاحظات من تحت الأرض)، والكثير غيرها، غير أنني أحاول أيضاً قراءة جملة البيئات المكانية والاجتماعية مثل البلدات الصغيرة، ورشات الإنشاءات الكبرى، السدود ومحطات توليد الطاقة، القصر البلوري لجوزيف باكستون Joseph Paxton's Crystal Place، بولفارات هاوسمان Haussmann الباريسية، شوارع بطرسبرغ العريضة، «أوتوستردادات» روبرت موزيس Robert Moses التي تخترق نيويورك وأخيراً أحاول قراءة حيوات أناس خياليين وواقعيين فعليين منذ أيام غوته مروراً بأزمان ماركس وبودلير وصولاً إلى يومنا نحن. لقد حاولت أن أبيّن كيف أن هؤلاء الناس جميعاً يقتسمون، وكيف أن سائر هذه الكتب والبيئات تعبر عن جملة مميزة من الهموم الحديثة. فهؤلاء جميعاً ينطلقون من إرادة للتغيير – لتحويل أنفسهم وعالمهم – من جهة، ومن رعب من الضياع والتفكك، عن سقوط الحياة وتمزقها، من جهة ثانية، في الوقت نفسه. إنهم جميعاً، يحسون .

بالقشعريرة ويتلمسون الرعب وهم يواجهون عالماً «كل ما هو صلب» فيه «يتبدد ويتحول إلى أثير».

أن تكون حديثاً يعني أن تعيش حياة مفعمة بالمفارقات والتناقضات، يعني أن تخضع لهيمنة التنظيمات البيروقراطية الهائلة التي تستطيع أن تتحكم بسائر التجمعات والقيم والحيوات وأن تدمرها في أكثر الأحيان، غير أنه يعني أيضاً ألا يقف أي عائق بينك وبين تصميمك - وتصميمنا جميعاً - على مجابهة هذه القوى، على محاربتها في سبيل تحويل عالمها وجعله عالماً يخصنا نحن. إنه يعني أن تكون ثورياً ومحافظاً في الوقت نفسه: حياً مؤهلاً للإفادة من إمكانيات جديدة للتجريب والمغامرة، مصاباً بالرعب إزاء الأعماق السحيقة العدمية التي تفضي إليها مغامرات حداثية كثيرة، تواقاً للخلق وللتمسك بشيء حقيقي ما حتى في اللحظة التي ترى فيها الأشياء كلها وهي تتبدد وتتلاشى. بل ونستطيع القول، ربما، إن أحد شروط الاتصاف الكامل بالحداثة هو أن تكون معادياً للحداثة: فمنذ أيام ماركس ودوستويفسكي إلى يومنا الراهن، ظل الإمساك بطاقات العالم الحديث ناهيك عن الإحاطة بها واحتضانها أمراً مستحيلاً بدون ازدراء بعض وقائعها الأكثر ملموسية ومحاربتها. لا غرابة، إذن، أن على أعمق آيات جدية الحداثة، كما قال الحداثي ومعادي الحداثة الكبير كيركغارد Kierkegaard، أن تعبر عن ذاتها من خلال السخرية. إن السخرية الحديثة تسبغ الحياة والنشاط على العديد من الأعمال الفنية والمنجزات الفكرية خلال القرن الماضي، كما أنها في الوقت نفسه تخترق حيوات الملايين من الناس العاديين. يهدف هذا الكتاب إلى الجمع بين هذه الأعمال وتلك الحيوات، إلى استعادة الغنى الروحي الذي تتصف به ثقافة الحداثة لصالح الإنسان الحديث في الشارع، وإلى إظهار حقيقة أن الحداثة ليست إلا الواقعية بالنسبة لنا جميعاً. لن يفيد هذا في حل التناقضات الطاغية على الحياة الحديثة؛ إلا أن عليه أن يساعدنا في فهم تلك التناقضات حتى

نتمكن من أن نتصف بوضوح الرؤية والأمانة في تصنيف القوى التي تجعلنا نكون كما نحن وفي العمل من خلالها.

بُعيد إنجازي لهذا الكتاب انتزعتْ يدُ القدر مني ابني العزيز مارك، أهدي «كل ما هو صلب يتبدد ويغدو أثيراً» لذكراه. فحياته وموته يطرحان العديد والعديد من الأفكار والموضوعات على بساط البحث: مثل الفكرة التي تقول إن الأكثر استمتاعاً بالعالم الحديث، مثل مارك، قد يكونون الأكثر هشاشة إزاء الشياطين الذين يعمرونه، قد لا تكون الفكرة القائمة على أن الروتين اليومي المزدحم بالملاعب والدراجات الهوائية، بعمليات شراء الحاجات وتناول الطعام والاغتسال، بالمعانقات والقبلات الاعتيادية، سارة وجميلة بصورة لا نهائية فقط، بل وبالغة الهشاشة وسريعة العطب إلى الحدود القصوى أيضاً. قد يتطلب الحفاظ على هذه الحياة أن نخوض سلسلة طويلة من المعارك النضالية البطولية، ومع ذلك فإننا نفقدها أحياناً.

يقول إيفان كارمازوف إن موت الأطفال، أكثر من أي شيء آخر، يجعله راغباً في أن يعيد بطاقته إلى الكون (في أن يستقيل من الحياة)، ولكنه لا يفعل. إنه يستمر دائباً على القتال والحب، إنه يستمر دائباً على الاستمرار.

مدينة نيويورك

كانون الثاني 1981

مقدمة المؤلف

الحداثة بين الأمس واليوم وغداً

ثمة نمط من التجربة أو الممارسة الفعّالة - تجربة أو ممارسة في المكان والزمان، مع الذات والآخرين، مع فرص الحياة وأخطارها - التي يتقاسمها الناس جميعاً - نساءً ورجالاً، في سائر أرجاء العالم. وهذه الكتلة من التجربة أو الممارسة هي التي أطلق عليها تجربة «التحديث» أو «الحداثة». فأن نكون من أبناء الحداثة أو التحديث يعني أن نجد أنفسنا في بيئة تعدنا بالمغامرة والقوة والمتعة والنمو وبالقدرة على تحويل أنفسنا والعالم، - كما أنه، وفي الوقت نفسه، يحمل تهديداً بتدمير كل ما لدينا، كل ما نعرفه، وكل ما نكونه. إن البيئات والتجارب الحداثية تخترق جميع حدود الجغرافيا والأمم، جميع حدود الطبقات والدول، وجميع حدود الأديان والأيديولوجيات. وبهذا المعنى يمكن القول إن الحداثة توحّد البشرية كلها. غير أن هذه الوحدة هي وحدة إشكالية، وحدة تتصف باللاوحدة! فهي تقذف بنا جميعاً في دوامة التحلل والتجدد، الصراع والتناقض، الغموض والألم الشديد، بصورة أبدية. فأن تكون حديثاً يعني أن تكون جزءاً من عالم «كل ما هو صلب فيه يتبدد ويغدو أثيراً» كما قال ماركس.

إن الناس الذين يجدون أنفسهم في قلب هذه الدوامة مؤهلون لأن

يحسوا بأنهم أول وربما الوحيدون، الذين يمرون بها، وهذا الإحساس كان مبعث العديد من الأساطير النوستالجية (الماضوية) عن الفردوس المفقود الذي كان قبل الحداثة. غير أن عدداً متزايداً تزايداً مضطرداً من الناس ما زالوا، في الحقيقة، يمرون بها منذ ما يقرب من خمس مئة سنة، وعلى الرغم من أن جميع هؤلاء الناس ربما رأوا الحداثة بوصفها خطراً جذرياً يتهدد تاريخهم وتقاليدهم وتراثهم كله، فإنها قامت، خلال مسيرة دامت خمسة قرون من الزمن، بتطوير تاريخ غني وتقاليد وفيرة تعود إليها هي. أريد هنا أن استكشف هذه التقاليد وأحدد معالمها، أن أفهم الطرق التي يمكنها أن تغذي بها وتغني حداثتنا الخاصة، والأساليب التي من خلالها قد تمحو وتفقر شعورنا بالحداثة وحقيقتها وما يمكنها أن تكونه.

ظلت دوامة حياة الحداثة تتغذى من منابع كثيرة: من اكتشافات عظيمة في العلوم الفيزيائية غيّرت تصوراتنا عن الكون وعن مكاننا فيه، من تصنيع الإنتاج الذي يحوّل المعرفة العلمية إلى تكنولوجيا، يخلق بيئات إنسانية جديدة ويدمر أخرى قديمة، يُسرِّع وتيرة الحياة كلها، ويولِّد أشكالاً جديدة من الطاقة المنسقة والصراع الطبقي؛ من ثورات ديمغرافية (سكانية) هائلة تقتلع ملايين البشر من مواطن آبائهم وأجدادهم وتلقي بهم إلى أرجاء الدنيا في حيوات جديدة، من نمو حضري بالغ السرعة وبصورة جائحية ومفاجئة أغلب الأحيان، من نظم اتصال جماهيري تكون ديناميكية في تطورها وشاملة لأكثر الشعوب والمجتمعات تبايناً وربطها ببعضها، من دول قومية تزداد قوة باضطراد، مستندة إلى بنى بيروقراطية تحدد لها أساليب عملها، تسعى باستمرار لتوسيع نفوذها وسلطتها، من حركات جماهيرية للناس والشعوب تتحدى حكامها السياسيين والاقتصاديين وتناضل في سبيل تحقيق بعض السيطرة على حياتها، وأخيراً من سوق عالمية رأسمالية شديدة التقلب والتذبذب ومتوسعة بصورة مستمرة ودائمة. والعمليات الاجتماعية التي تحدث هذه الدوامة وتبقيها

في حالة صيرورة دائمة باتت تُعْرَف، في القرن العشرين، باسم «التحديث». فهذه العمليات التاريخية - العالمية قد أفرزت جملة مذهلة من الرؤى والأفكار المتنوعة التي ترمي إلى جعل الناس أدوات للتحديث وموضوعات له في الوقت نفسه، إلى تمكينهم من تغيير العالم الذي يقوم بتغييرهم، وإلى جعلهم يخترقون الدوامة ويتجاوزونها حتى تصبح رَهْنَ إشارتهم. وخلال القرن الماضي صارت هذه الرؤى والقيم تتجمع وتتوضع فيما يشبه السلة الواحدة التي تحمل اسم «الحداثة». وهذا الكتاب يشكّل دراسة للعلاقات الديالكتيكية بين التحديث والحداثة.

أملاً في الإمساك بشيء واسع جداً مثل تاريخ الحداثة، فقد قَسَمْتُه إلى ثلاث أحقاب. في الحقبة الأولى التي تمتد من أوائل القرن السادس عشر إلى نهاية القرن الثامن عشر، يكون الناس في البدايات الأولى لممارسة حياة الحداثة، ونادراً ما يعرفون ما حل بهم أو ما أصابهم. إنهم يتلمسون الطريق، بيأس ولكن بما يشبه العمى، إلى امتلاك قاموس ملائم، فهم يكادون لا يعرفون معنى المجتمع الحديث الذي يمكن أن يشكل دائرة فيها مَنْ قد يشاركهم محنتهم وآمالهم. وتبدأ حقبتنا الثانية مع المد الثوري الكبير في التسعينيات من القرن الثامن عشر. فمع الثورة الفرنسية وأصدائها يبرز فجأة وبصورة دراماتيكية على المسرح جمهور حداثي عظيم. وهذا الجمهور يتقاسم الشعور بالعيش في عصر ثوري، في عصر يولّد هبات متفجرة في جميع ميادين الحياة الشخصية والاجتماعية والسياسية. وفي الوقت نفسه فإن جمهور الحداثة في القرن التاسع عشر يستطيع أن يتذكر معنى العيش في عوالم ليست حديثة على الإطلاق، على المستويين المادي والروحي. ومن هذه الثنائية الداخلية، من هذا الإحساس بالعيش في عالمين في وقت واحد، تنبثق أفكار التحديث والحداثة وتتكشف. أما في القرن العشرين، حيث نصل إلى الحقبة الثالثة والأخيرة، فإن عملية التحديث تتسع لتصبح شاملة للعالم كله تقريباً، كما تحقق الثقافة العالمية

المتطورة للحداثة انتصارات باهرة في مجالات الفن والفكر. ومن جهة ثانية، فيما جمهور الحداثة يتسع، فإنه يتمزق إلى حشد من الأجزاء التي تتكلم لغات مختلفة تتفق مع تباينها. وفكرة الحداثة المتصورة عبر العديد من الأشكال الممزقة تفقد الكثير من حيويتها وتناغمها وعمقها، وتفقد بالتالي قابليتها لتنظيم حياة الناس وإعطائها معنى. ونتيجة لهذا كله تجدنا اليوم في قلب عصر حديث فقد اتصاله بجذور حداثته بالذات.

إذا كان هناك صوت نموذجي أولي في الحقبة الأولى من عصر التحديث، قبل الثورتين الأمريكية والفرنسية، فإن ذلك الصوت هو صوت جان جاك روسو. فروسو هو أول من استخدم كلمة حديث Moderniste بالمعاني التي ستحملها في القرنين التاسع عشر والعشرين؛ كما أنه مصدر بعض تقاليد الحداثة الأكثر حيوية لدينا، من أحلام اليقظة النوستاليجية (الماضوية) إلى تمحيص الذات المستند إلى التحليل النفسي وإلى ديمقراطية المشاركة. وكما نعرف جميعاً كان روسو إنساناً شديد الاضطراب. والكثير من جزعه ينبع من عوامل تخص حياته المتوترة الخاصة؛ غير أن جزءاً منه يتأتى من استجابته الحادة للظروف الاجتماعية التي جاءت لتقوم بصياغة وتشكيل ملايين الحيوات البشرية. أذهل روسو معاصريه حين أعلن أن المجتمع الأوروبي «على شفا هاوية»، على عتبة أعنف سلسلة من الهبّات الثورية المتفجرة. لقد عاش روسو الحياة اليومية في ذلك المجتمع - وخصوصاً في عاصمته باريس - بوصفها دوامة وإعصاراً، بوصفها دوامة اجتماعية Le Tourbillon Sociale[1]. وكيف كانت الذات ستتحرك وتعيش في الدوامة؟!

في رواية روسو الرومانتيكية إيلويز الجديدة The New Eloise، يقوم بطل الرواية الشاب سان برو Saint Preux بحركة استكشافية - حركة نموذجية لملايين الشباب في القرون المقبلة - ينتقل فيها من الريف إلى المدينة. يكتب لعشيقته جولي Julie من أعماق الدوامة الاجتماعية Le

Tourbillon Sociale ويحاول أن ينقل إليها دهشته ورهبته. يختبر سان برو حياة العاصمة بوصفها «صدامات دائمة بين جماعات وزمر، تدفقاً معاكساً ابداً للأهواء والأمزجة والأفكار المتضاربة.. فالجميع يتناقضون مع أنفسهم بصورة دائمة» و«كل شيء سخيف وعابث، لكنْ أيّ شيء ليس مثيراً لأن الجميع معتادون على كل شيء». هذا هو العالم الذي ليس فيه «سوى وجود محلي ومحدود للخير والشر، للجميل والبشع، للحقيقة والفضيلة». «إن زحمة من التجارب تقدم نفسها، ولكنْ أيّ شخص يريد أن يستمتع بها ويفيد منها، عليه أن يكون أكثر مرونة وقابلية للتكيف من السباديس Alcibiades(*) عليه أن يكون مستعداً لتغيير مبادئه بما يتفق مع جمهوره، وأن يكيِّف روحه مع كل خطوة يخطوها». وبعد بضعة اشعر في هذه الأجواء، يقول:

«بدأت احس بالسكر الذي تقذفك فيه هذه الحياة القلقة الصاخبة. فبهذا الحشد من الأشياء التي تمر أمام عيني، احس بالدوار. ومن بين الأشياء التي تدهشني كلها ليس هناك ما يسند قلبي، ولكنها مجتمعة تقلّب مشاعري حتى انني انسى ما اكونه والام انتمي».

إنه يؤكد من جديد التزامه بحبه الأول، فهو مع ذلك يخشى، كما يقول «لا أعرف هذا اليوم ما سوف أحبه في اليوم التالي». يتوق بيأس الى الإمساك بشيء ثابت يتعلق به، ولكنه يعلن: «لا أرى غير الأشباح تعترض بصري ولكنها لا تلبث أن تختفي لحظة محاولتي الإمساك بها»[2]. إن هذا الجو - جو القلق والاضطراب، جو الذهول النفسي والسكر، جو اتساع الإمكانيات التجريبية وتدمير الحدود الأخلاقية والروابط الشخصية، جو

(*) جنرال وسياسي انتهازي من مدينة أثينا عاش في الفترة من 450 - 404 قبل الميلاد (المترجم).

توسع الذات والانحدار أو الانحطاط الذاتي، جو الأشباح في الشارع وفي الروح - هو الجو الذي تولد فيه حساسية الحداثة.

إذا تقدمنا مئة سنة أو حولها وحاولنا التعرّف على الإيقاعات والنبرات المميزة لحداثة القرن التاسع عشر، فإن الشيء الأول الذي سنلاحظه هو المسرح الجديد المتطور والمتنوع والديناميكي الذي تجري فيه تجربة الحداثة. إنه مسرح الشركات التجارية، مسرح المعامل الأوتوماتيكية، مسرح السكك الحديدية، مسرح المناطق الصناعية التجارية، إنه مسرح مدن مزدحمة نمت بين عشية وضحاها، مفضية في الغالب إلى عواقب إنسانية مرعبة؛ إنه مسرح يعج بالصحف اليومية والتلغراف والهاتف وغيرها من وسائل الاتصال الجماهيري التي توفر إمكانيات أكثر فأكثر للاتصال على نطاق واسع باضطراد؛ إنه مسرح دول قومية متزايدة الجبروت وتكتلات متعددة القوميات لرأس المال؛ إنه مسرح حركات جماهيرية اجتماعية تقاتل هذه التحديثات والحداثات المفروضة من الأعلى بأنماط من تحديثها هي من الأسفل؛ إنه مسرح سوق عالمية متسعة تحتضن الجميع، قادرة على أبهى أشكال التنمية، وقادرة في الوقت نفسه على أكثر أشكال التبديد والإسراف إثارة للذهول، وقادرة أيضاً على كل شيء عدا الرسوخ، والثبات والاستقرار. إن جميع كبار أعلام الحداثة في القرن التاسع عشر يهاجمون هذه الأجواء بحماسة، ويسعون إلى هدمها أو تفجيرها من الداخل؛ ومع ذلك فإنهم جميعاً يجدون أنفسهم متآلفين معها، ويعيشون في الإمكانيات التي توفرها، إيجابيين حتى في مواقفهم السلبية الأكثر جذرية، مداعبين وساخرين حتى في أكثر لحظات جدهم وعمقهم خطورة وصدقاً.

نستطيع أن نحس بمدى تعقيد حداثة القرن التاسع عشر وغناها، وبأشكال الوحدة التي زخر بها تنوعها، إذا ما استمعنا إلى اثنين من أكثر أصواتها تميّزاً هما صوت نيتشه الذي يُعتبر عموماً مصدراً رئيسياً للعديد

من حداثات زماننا هذا، وصوت ماركس الذي لا يتم عادة ربطه مع أي نوع من أنواع الحداثة على الإطلاق.

إليكم ماركس وهو يتحدث بلغة إنكليزية مرتبكة ولكنها قوية في لندن عام 1856[3]: «لم تكن ثورات 1848 المزعومة سوى أحداث بسيطة، مسكينة» ثم يتابع: «انفلاقات وتصدعات صغيرة في القشرة الجافة للمجتمع الأوروبي. ولكنها فضحت الهوة وأشارت إليها بإصبع الإتهام. فتحت السطح الخارجي الثابت ظاهرياً كشفت النقاب عن محيطات من المادة السائلة، المائعة، التي ما إن تتمدد حتى تحيل قارات من الصخور الصلدة إلى مزق ونتف صغيرة». إن الطبقات الحاكمة في عقد الخمسينيات الغارق في الرجعية تقول للعالم إن الأمور عادت راسخة كلها ثانية، ولكن ما ليس واضحاً هو ما إذا كانت حتى هي نفسها تصدُّق ما تقوله. وفي الحقيقة فإن ماركس يقول: «إن الجو الذي نعيش فيه يثقل كاهل كل منا بثقل يزن عشرين ألفاً من الأرطال، ولكنك هل تحس بهذا الثقل؟» وأحد أهداف ماركس الأكثر إلحاحاً هو جعل الناس «يحسون بهذا الثقل»؛ ذلك هو السبب الذي يجعل أفكاره معبّراً عنها بهذه الصورة الحادة والفاقعة إلى درجة المبالغة – الهُوى، الزلازل، البراكين، قوة الجاذبية الساحقة – هذه الصور التي ستتردد أصداؤها باستمرار في فن الحداثة وفكرها في قرننا العشرين. يتابع ماركس كلامه قائلاً: «ثمة حقيقة كبرى واحدة يتميز بها قرننا التاسع عشر، وهي حقيقة لا يستطيع أي فريق أن ينكرها». إن الحقيقة الأساسية للحياة الحديثة، كما يمارسها ويعيشها ماركس؟ هي أن هذه الحياة متناقضة تناقضاً جذرياً في أساسها:

> «فمن جهة برزت إلى الحياة قوى صناعية وعلمية لم يسبق لأي عصر في التاريخ الإنساني أن حلم بمثلها. ومن جهة ثانية ثمة أعراض تشير إلى الانحطاط موجودة، وهي أعراض تفوق أهوال الأيام الأخيرة من المرحلة

الختامية للإمبراطورية الرومانية بكثير. ففي أيامنا يبدو كل شيء حاملاً بنقيضه. إن آلات ذات قدرة رائعة على اختزال العمل الإنساني وإخصابه، باتت تُملق هذا العمل وتجعله يشتغل أكثر من طاقته. كما أن المنابع الجديدة للثروة تتحول، بفعل سحر ماكر، إلى منابع للحاجة. وتبدو انتصارات الفن محقَّقة مقابل ضياع الشخصية. وبالسرعة نفسها التي تسيطر فيها البشرية على الطبيعة، يبدو الإنسان مستعبداً من قبل أناس آخرين أو من جانب نذالته هو. حتى النور الصافي للعلم يبدو عاجزاً عن الإضاءة إلا على خلفية الجهل المظلمة. إن جميع اختراعاتنا وتقدّمنا تبدو مبلِّدة للحياة الإنسانية ومحوِّلة إياها إلى قوة مادية».

إن أشكال البؤس وألوان الغرابة هذه تملأ العديد من أبناء العصر الحديث باليأس. فبعض هؤلاء يريدون «الخلاص من فن الحداثة في سبيل التحرر من الصراعات التي تنطوي عليها هذه الحداثة»؛ وآخرون يحاولون أن يوازنوا التقدم في الصناعة بنوع من النكوص الإقطاعي الجديد أو الاستبدادي الجديد في السياسة. إلا أن ماركس يعلن عقيدة حداثة برنامجية متماسكة حين يقول: «من جهتنا نحن فإننا لا نقع في خطأ فهم الروح الماكرة التي تستمر في طبع كل هذه التناقضات».

فنحن نعلم «أن القوى الجديدة في المجتمع، لا يلزمها لتعمل بصورة جيدة،... إلا أن تخضع لأناس من نمط جديد - والعمال هم هؤلاء الناس. إنهم من اختراع الزمن الحديث مثلهم مثل الآلة نفسها». وهكذا فإن طبقة من «أناس جدد»، أناس هم حديثون تماماً، ستكون قادرة على حل تناقضات الحداثة، على التغلب على الضغوط الطاحنة، على الزلازل،

والرقى المشؤومة، وعلى الهُوى الشخصية والاجتماعية السحيقة، التي يضطر أبناء وبنات العصر الحديث لأن يعيشوا في قلبها. وبعد هذا الكلام ينقلب ماركس فجأة إلى مداعب ويربط رؤاه عن المستقبل بالماضي - بالفلكلور الإنكليزي، بشكسبير إذ يقول: «إننا نتعرف، في أمارات الحيرة والارتباك لدى الطبقة الوسطى والأرستقراطية ولدى أنبياء النكوص المساكين، على صديقنا الشجاع روبن غودفيلو Robin Goodfellw، على ذلك الخلد العجوز الذي يستطيع اختراق الأرض بسرعة كبيرة، على تلك القوة الطليعية الجديرة بالثناء: الثورة».

تشتهر كتابة ماركس بنهاياتها. ولكننا حين نراه بوصفه كاتب حداثة فإننا نلاحظ تلك الحركة الديالكتيكية المضمرة في فكره والتي تسبغ عليه روح النشاط، وهي حركة مفتوحة النهاية، حركة متدفقة في اتجاه معاكس لتيار مفاهيمه هو ورغباته. لذا فإننا نرى في البيان الشيوعي أن الدينامية الثورية التي ستطيح بالبرجوازية الحديثة تنبثق من أعمق حوافز وحاجات تلك البرجوازية نفسها:

> **«إن البرجوازية لا تعيش إلا إذا أدخلت تغييرات ثورية مستمرة على أدوات الإنتاج، وبالتالي على علاقات الإنتاج، اي على العلاقات الاجتماعية بأسرها.. فهذا الانقلاب المتتابع في الإنتاج وهذا التزعزع الدائم في كل العلاقات الاجتماعية، وهذا التحرك المستمر وانعدام الاطمئنان، كل ذلك يميِّز عهد البرجوازية عن العهود السالفة».**

ربما كانت هذه هي الرؤيا المحدَّدة لبيئة الحداثة، هذه البيئة التي أظهرت إلى الوجود حشداً هائلاً من حركات الحداثة منذ أيام ماركس وحتى يومنا هذا. وهذه الرؤيا تتكشف على النحو التالي:

> **«كل العلاقات الاجتماعية التقليدية الجامدة، وما**

يحيط بها من مواكب المعتقدات والأفكار، التي كانت قديماً محترمة ومقدسة، تنحل وتندثر، أمّا التي تحل محلها فتشيخ ويتقادم عهدها قبل أن يصلب عودها. وكل ما كان تقليدياً ثابتاً يطير ويتبدد كالدخان، وكل ما كان مقدساً يُعامل باحتقار وازدراء، ويضطر الناس في النهاية إلى النظر لظروف معيشتهم وعلاقاتهم المتبادلة بعيون يقظة لا تغشاها الأوهام».

وهكذا فإن الحركة الديالكتيكية للحداثة لا تلبث، للمفارقة الساخرة، أن تنقلب على محركيها الأوائل، على البرجوازية، ولكنها لن تقف عند ذلك الحد: فسائر حركات الحداثة جميعها - بما فيها حركة ماركس نفسها - ليست في نهاية الأمر إلا أسيرة هذه الأجواء. لنفترض، كما يفترض ماركس، أن الأشكال البرجوازية تتحلّل، وأن حركة شيوعية تصعد إلى استلام زمام السلطة: فما الذي سيقي هذا الشكل الاجتماعي الجديد، من مواجهة نفس مصير سلَفه ومن الذوبان والتبدد في أثير الحداثة؟ لقد فهم ماركس هذه المسألة واقترح بعض الحلول التي سنقوم باكتشافها فيما بعد. ولكن إحدى الفضائل المميزة للحداثة تكمن في أنها تترك أسئلتها طليقة مترددة الأصداء في الهواء طويلاً بعد أن تكون الأسئلة نفسها وأجوبتها قد تركت المسرح.

إذا ما انتقلنا ربع قرن من الزمن إلى أمام، إلى نيتشه في الثمانينيات من القرن الماضي، فإننا سنجد أهواءً وولاءات وآمالاً مختلفة جداً، غير أننا، مع ذلك، سنكون أمام صوت مماثل بشكل مثير للدهشة وإحساس مشابه إزاء الحياة الحديثة. فتيارات التاريخ الحديث كانت، بنظر نيتشه، كما بنظر ماركس، منطوية على المفارقة والسخرية، وديالكتيكية في الوقت نفسه: فالمثل المسيحية المتجسدة في وحدة الروح وإرادة الحق هي التي

فجّرت المسيحية نفسها. وكانت النتيجة هي الأحداث الصاخبة والعاصفة التي أطلق عليها نيتشه «موت الله» و«حلول النزعة العدمية». وجدت البشرية الحديثة نفسها في غمار غياب كبير وفراغ شديد فيما يخص القيم، ولكنها مع ذلك وفي الوقت نفسه في وفرة لافتة للنظر للإمكانيات.

وهنا، في كتاب نيتشه: («وراء الخير والشر» 1882)، نجد، كما وجدنا عند ماركس تماماً، عالماً كلُّ شيءٍ فيه حامل بنقيضه[5]:

«في لحظات الانعطاف التاريخية هذه تتجلى متجاورة ومتداخلة ببعضها غالباً حركات نمو وصراع رائعة، متعددة الوجوه أشبه بالغابة، نوع من الإيقاع الإستوائي في عملية التطور، مع حركة هائلة للتدمير والتدمير الذاتي، بفضل الأنانيات المتعارضة تعارضاً عنيفاً، المتفجرة والمتصارعة فيما بينها من أجل الشمس والنور، غير قادرة على الاهتداء إلى أية حدود أو قيود، أي احترام أو اعتبار في إطار الأخلاق الموجودة تحت تصرفها... لا شيء غير «الأسئلة» الجديدة، ما عادت الصيغ الجماعية موجودة، ولاء جديد يستند إلى سوء التفاهم وانعدام الاحترام؛ ثمة انحطاط وشر مع أسمى الرغبات مجموعة مع بعضها بشكل مخيف، ثمة عبقرية الجنس تفيض فوق أطر الخير والشر؛ ثمة تزامن مصيري بين الربيع والخريف».... مرة أخرى هناك خطر، وهو أمُ الأخلاق - خطر مماثل - ولكنه الآن موضوع خطأ على الفرد، على الأقرب والأعز، على الشارع، على الابن بالذات، على القلب بالذات، على أعمق الملاذات السرية للتمني والإرادة».

في أوقات كهذه «يجرؤ الفرد على أن يفرِّد نفسه». ومن جهة أخرى،

فإن هـذا الفـرد المتجـرئ يكون «بحاجـة» ماسـة ويائسـة «إلى جملة من القوانين تكون خاصة به؛ بحاجة إلى مهاراته وحيله من أجل البقاء الذاتي والسمو والاستيقاظ والتحرر». فالإمكانيات مجيدة ومنذرة بالخطر في الوقت نفسه. «تستطيع غرائزنا الآن أن تنطلق عائدة إلى الوراء في جميع الاتجاهات؛ ونحن أنفسنا لسنا إلا نوعاً من الفوضى والسديم» إن شعور الإنسان الحديث بنفسه وبتاريخه «يعني حقيقة غريزية لكل شيء، ذوقاً ولساناً لكل شيء». وما أكثر الطرق التي تنفتح من هذه النقطة! كيف يمكن لرجال العصر الحديث ونسائه أن يهتدوا إلى المصادر التي تؤهلهم لمواكبة «كل أشياءهم»؟ يلاحظ نيتشه أن هناك وفرة من «أمثال جاك هورنر الصغير» ممن يكون حلّهم لمسالة فوضى الحياة الحديثة متجسدة في عدم العيش على الإطلاق: «فالأخلاق الوحيدة التي تكون ذات معنى» بالنسبة لهم «هي أن (يصبح المرء تافهاً ومبتذلاً)».

ثمة نمط حداثي آخر نجده في ذلك الذي يلقي بنفسه بين أحضان قصص محاكاة الماضي: إنه «بحاجة إلى التاريخ لأنه مستودع لتصاميم جميع الأزياء. إلا أنه يرى أن أياً من هذه الأزياء لا يليق به فعلاً» - لا البدائي ولا الكلاسيكي ولا القروسطي ولا المشرقي - «وبالتالي يظل يجرّب المزيد والمزيد»، غير قابل لأن يسلم بالحقيقة القائلة إن الإنسان الحديث «لا يستطيع قط أن يبدو متأنقاً في ملبسه»، لأن أيَّ دورٍ اجتماعي في الأزمنة الحديثة ليس مؤهلاً على الإطلاق لأن يكون دوراً مناسباً تماماً. فوقفة نيتشه الخاصة من أخطار الحداثة تتمثل في احتضانها جميعاً بسرور: «نحن الحديثين، نحن أنصاف البرابرة، لا نكون في وسط نعيمنا وجنتنا إلا حين نكون في أشد الأوضاع خطورة. فالحافز الوحيد الذي يدغدغنا هو اللانهائي، هو غير القابل للقياس». ومع ذلك فإن نيتشه لا يريد أن يعيش في قلب هذا الخطر إلى الأبد. إنه يؤكد، وبقوة لا تقل عن القوة والحماسة اللتين يؤكد بهما ماركس على إيمانه بنوع جديد من

الإنسان - «إنسان الغد وبعد الغد» - الذي ستكون لديه «في وقفته المعارضة ليومه الحاضر» الشجاعة وقوة الخيال الكافيتين لـ«خلق قيم جديدة» يحتاج إليها رجال الزمن الحديث ونساؤه ليشقوا طريقهم عبر اللانهائيات الخطرة التي يعيشون في غمرتها.

إن ما هو مميّز ولافت للنظر في الصوت الذي يتقاسمه كل من ماركس ونيتشه ليس فقط وتيرته اللاهثة، طاقته المتذبذبة، غناه الخيالي، بل وانقلاباته السريعة والعنيفة من حيث اللحن والإيقاع، استعداده لأن ينقلب على نفسه ولأن يسائل وينفي كل ما سبق له أن قاله، ولأن يحوِّل نفسه إلى سلسلة هائلة من الأصوات المتناغمة والمتضاربة، ولأن يستطيل إلى ما بعد طاقاته ليصبح مدى أرحب اتساعاً يستعصي على القياس، للتعبير عن عالم كلُ شيءٍ فيه حامل بنقيضه و«كل ما هو صلب يذوب ويتحول إلى أثير» وللإمساك به. إن هذا الصوت يردد في وقت معاً أصداء اكتشاف الذات وخداعها، مع أصداء المتعة الذاتية والشك الذاتي، إنه صوت يعرف الألم والرعب، ولكنه مؤمن بقدرته على الاختراق والتجاوز. فالخطر الماحق موجود في كل مكان وقد يضرب ضربته في كل لحظة. ولكنّ حتى أعمق الجروح لا تستطيع إيقاف تدفق طاقته وفيضانها. إنه ساخر ومتناقض، متعدد الأصوات وديالكتيكي، يُدين الحياة الحديثة باسم القيم التي أوجدتها الحداثة نفسها، آملاً - ضد كل أمل في الغالب - في أن حداثات الغد وبعد الغد ستشفي الجروح التي تمزّق رجال حداثة اليوم ونساءه. فجميع عظماء رواد الحداثة في القرن التاسع عشر - على اختلاف أرواحهم، اختلاف ماركس عن كيركغارد، ويتمان عن ايبسن، بودلير، ملفيل، كارليل، شتيرنر، رامبو، سترندبيرغ، دوستويفسكي والعديد غيرهم - يتكلمون بهذه النبرات وبهذا المدى والإيقاع.

◆ ◆ ◆

ما الذي آلت إليه حداثة القرن التاسع عشر في القرن العشرين؟ إنها ازدهرت وتجاوزت أكثر آمالها تطرفاً. ففي الرسم والنحت، في الشعر والرواية، في المسرح والرقص، في الهندسة والتصميم، في حشد هائل من الأدوات الالكترونية وسلسلة طويلة من الفروع العلمية التي لم تكن حتى موجودة قبل قرن من الزمن، أنتج قرننا العشرون، وفرةً مذهلة من الأعمال والأفكار ذات النوعية الأسمى.

وللقرن العشرين الحقُّ الكامل في القول بأنه القرن الأكثر تألقاً من حيث الإبداع في تاريخ العالم إذ أن طاقاته الإبداعية تفجّرت في كل جزء من العالم. فتألُق الحداثة الحية وعُمقها - وهما تألق وعمق يعيشان في أعمال غراس Grass، غارثيا ماركيز Garcia Marques، فوينتيس Fuentes، كنينغهام Cunningham، نيفلسون Nevelson، كينزي تانجه Kenzi Tange، دي سوفيرو Di Suvero، فاسبندر Fassbinder، هيرزوغ Herzog، سمبين Sembene، روبرت ويلسون R.Wilson، فيليب غلاس Philip Glass، ريتشارد فورمان Richard Foreman، طويلا ثارب Twyla Tharp، ماكسين هونغ كينغستون Maxine Hong Kingston، والعديد غيرهم ممن يحيطون بنا - يعطوننا الشيء الكثير مما نستطيع أن نعتز به في عالم مزدحم بهذا القدر الكبير مما يثير الخجل والخوف. ومع ذلك فإننا، على ما يبدو لي، لا نعرف كيف نستفيد من حداثتنا، لقد أضعنا أو كسرنا الجسر الذي يصل بين ثقافتنا وحياتنا. إن جاكسون بوللوك Jackson Pollock، تصور رسومه المقطرة غابات يمكن لجمهور متفرجيه أن يضيعوا فيها وأن يجدوا أنفسهم فيها أيضاً بطبيعة الحال؛ غير أننا أضعنا معظم الأحيان فن إتقان وضع أنفسنا في الصورة، أو التعرف على ذواتنا بوصفنا مشاركين وشخصيات رئيسة في فن عصرنا وفكره.

أنجب قرننا فناً حديثاً زاهياً، ولكننا نبدو وكأننا نسينا كيف نمسك بالحياة الحديثة التي ينبثق منها هذا الفن. فالفكر الحديث منذ ماركس

ونيتشه قد حقق، من جوانب كثيرة، نمواً وتطوّراً، غير أن تفكيرنا عن الحداثة قد استنقع وتراجع القهقرى على ما يبدو.

إذا أصغينا بإمعان إلى ما يقوله كتّاب القرن العشرين ومفكروه عن الحداثة، وقارناه مع ما كان يقوله أسلافهم منذ قرن مضى، فسوف نجد تسطيحاً متطرفاً في النظرة وتقليصاً شديداً لمدى الخيال. فمفكرونا في القرن التاسع عشر كانوا أنصاراً متحمسين وأعداء ألداء في وقت معاً للحياة الحديثة، دائبين على التصارع دونما كلل مع التباساتها وتناقضاتها، إن سخرياتهم الذاتية وتواتراتهم الداخلية كانت منابع رئيسة لقوتهم الإبداعية. أما خلفاؤهم في القرن العشرين فقد جنحوا أكثر بكثير باتجاه استقطابات جامدة وتعميمات مسطحة. فالحداثة إما أن تحتضن بحماس أعمى بعيد عن الروح الانتقادية، أو أن تدان عن مسافة أولمبية - جديدة وباحتقار، وفي الحالين يجري تصويرها على أنها أحادية مغلقة غير قابلة للصياغة أو التغيير من قبل الناس الحديثين. لقد جرى استبدال الرؤى المفتوحة للحياة الحديثة برؤى مغلقة؛ إذ تم طرد صيغة كل من... / و... بصيغة إما ... / أو...

تتم الاستقطابات الأساسية في بداية قرننا العشرين بالذات. ولدينا هنا االمستقبليون الإيطاليون المتحمسون للحداثة في السنوات التي سبقت الحرب العالمية الأولى قائلين: «أيها الرفاق نقول لكم الآن إن التقدم المظفّر للعالم يجعل التغييرات في البشرية أمراً حتمياً، وهي تغييرات تحفر هوّة بين عبيد التقاليد الخانعين أولئك وبيننا نحن الحديثين الأحرار الواثقين بالبهاء المشع لمستقبلنا»[6].

ليس هناك أي غموض: فـ«التقاليد» أو «التراث» - جميع تقاليد العالم موضوعة في سلة واحدة - لا تساوي، ببساطة، إلا عبودية خانعة؛ في حين أن الحداثة تساوي الحرية؛ ليست هناك أية نهايات مفتوحة أو مهلهلة. «امتشقوا معاولكم، تنكبوا فؤوسكم ومطارقكم، وبادروا إلى التحطيم، حطّموا المدن المجللة بالوقار بلا رحمة! تعالوا هيا! أشعلوا النار

برفوف المكتبات! حوّلوا مجاري القنوات حتى تغرق المتاحف!.. فلتهات فرسان الحرائق المبتهجون بأصابعهم المتفحمة! ها هم ذا! لقد وصلوا! انظروا!». لا شك أن ماركس ونيتشه كانا أيضاً مستعدين لأن يفرحا بالتدمير الحديث للبنى التقليدية؛ ولكنهما كانا يعرفان الثمن الإنساني لمثل هذا التقدم، كما كانا يعرفان أن على الحداثة أن تقطع شوطاً طويلاً قبل أن تلتئم جروحها.

«سنغنّي لحشود هائلة مستثارة بالعمل، بالفرح وبالتمرد، سنغنّي للموجات الثورية ذات الألوان الزاهية الكثيرة والأصوات المتعددة في العواصم الحديثة؛ سنغنّي للصخب الليلي لترسانات ومراسي ملتهبة تحت أنوار أقمار كهربائية عنيفة؛ لمحطات قطارات شرهة تلتهم ثعابين مجلّلة بالدخان؛ لمصانع معلقة على الغيوم بحبال دخانها المتعرجة الملتوية، لجسور تمتطي الأنهار مثل بهلوانات عملاقة، متألقة في الشمس مثل شفرات السيوف، لقوارب مغامرة.. لقاطرات ذات صدور عميقة... ولأضواء الطائرات الرشيقة، والخ... إلخ...»[7].

بعد انقضاء سبعين سنة ما زلنا قادرين على الاندهاش بالنشوة والحماسة المفعمين بالشباب لدى المستقبليين، برغبتهم في إدماج طاقاتهم بالتكنولوجيا الحديثة وفي إعادة خلق العالم من جديد. ولكن ما أكثر ما يُتغاضى عنه في هذا العالم الجديد! نستطيع أن نرى ذلك حتى في تلك العبارة المجازية الرائعة: «الموجات الثورية ذات الألوان الزاهية الكثيرة والأصوات المتعددة». إنه توسيع حقيقي لدى الأحاسيس الإنسانية لتكون قادرة على عيش الانتفاضة السياسية بطريقة جمالية (موسيقية، تصويرية) فنية. ومن الجهة الثانية، ما الذي يجري لكل أولئك الناس

الذين تجرفهم تلك الموجات؟ إن تجربتهم ليست بادية في أية من زوايا الصورة المستقبلية، يبدو وكأن أنواعاً بالغة الأهمية من المشاعر الإنسانية تموت، حتى عندما تكون الآلات قد بدأت تمتلك أرواحاً. وبالفعل فإننا نجد في كتابات لاحقة لأتباع المدرسة المستقبلية ما يلي: «نبحث عن خلق نمطٍ لا إنساني ستكون فيه المعاناة الأخلاقية، طيبة القلب، الشفقة والحب، تلك السموم القاتلة للطاقة الحيوية، تلك العوازل المعطلة لقوانا الكهربائية الجسدية الجبارة، ملغاة ومحظورة»[8]. بمثل هذا الإيقاع اندفع المستقبليون الشباب بحماس شديد إلى ما أطلقوا عليه اسم «الحرب، البلسم الشافي الوحيد للعالم» في 1914. وخلال عامين اثنين كان اثنان من أقوى المبدعين من بينهم - وهما الرسام - النحات أومبرتو بوتشيوني Umberto Boccioni والمهندس أنطونيو سانت إيليا Antonio Sant Eilia - سيُقتلان بأيدي الآلات التي أحباها كثيراً. أما الباقون فقد عاشوا ليصبحوا قطع تبديل ثقافية لمصانع موسوليني، مكفّنة بيد المستقبل الميتة.

أوصل لا المستقبليون عملية الاحتفاء بالتكنولوجيا الحديثة إلى تطرف شاذ ومدمر للذات مما جعل تكرار مبالغاتهم أمراً مستحيلاً بشكل مضمون. ولكن رومانسيتهم اللاانتقادية إزاء الآلة مضافة إلى انقطاعهم الكامل عن الناس، سوف يجري تقمصها مرة أخرى من قبل أنماط أقل غرابة واستمرارية. وهذا النمط من الحداثة نجده بعد الحرب العالمية الأولى في الأشكال المصفاة من «جماليات الآلة»، في الرعويات الفنائية التكنوقراطية للباوهاوس Baouhaus، غروبيوس وميس فان دير روهه Gropius and Mies Van der Rohe كوربوزيه وليجي Le Corbusier & Leger، والبالية ميكانيك Ballet Mecanique. كما نجده ثانية بعد حرب عالمية أخرى متجسدة في الملاحم الفنائية لدى باكمينستر فوللر، مارشال ماك لوهان وفي «صدمة المستقبل» لآلفن توفلر.. إليكم ما يقوله ماك لوهان في كتاب «الوسائل المدركة» الذي نشر عام 1964:

«باختصار، يُعد الحاسوب، عن طريق التكنولوجيا، بشرط حصادي مقدس لفهم ووحدة شاملين. لعل الخطوة المنطقية الثانية هي.. تجاوز اللغات لصالح وعي كوني فضائي عام.. فشرط «انعدام الوزن» الذي يعد بلا اخلاقية جسدية حسب اقوال البيولوجيين» قد يكون متناظراً مع شرط انعدام الكلام الذي سيسبغ الأبدية الأزلية على الانسجام والسلام الجماعيين»[9].

مثل هذه الحداثة كانت تكمن في عمق نماذج التحديث التي طورها علماء اجتماع أمريكيون في فترة ما بعد الحرب، كانوا معظم الأحيان يعملون في أجواء من البحبوحة بفضل سخاء التحويلات الحكومية والمؤسساتية، من أجل تصديرها إلى العالم الثالث. إليكم فيمايلي ترنيمة صاغها، مثلاً، عالم النفس الاجتماعي ألكس اينكليس Alex Inklese، تغزلاً بالمصنع الحديث:

«إن مصنعاً يخضع لإرادة حديثة وسياسات كادرية مناسبة سيوفّر لعماله نموذجاً يُحتذى في السلوك العقلاني، في التوازن العاطفي، في التواصل الطليق، وفي احترام آراء العامل ومشاعره وكرامته، مما يجعله مثالاً قوياً يجسّد مبادئ الحياة الحديثة وتجاربها»[10].

قد يأسف المستقبليون لانخفاض مستوى الجدةً في هذا النثر ولكنهم سيكونون، بالتأكيد مسرورين برؤية المصنع وقد بات مخلوقاً إنسانياً نموذجياً ينبغي للناس، رجالاً ونساءً، أن يتخذوه مثالاً يُحتذى في حياتهم. يحمل مقال اينكليس العنوان التالي: «تحديث الإنسان» وهو يرمي إلى إظهار مدى أهمية الرغبة والمبادرة الإنسانيتين في الحياة الحديثة.

ولكن مشكلة المقال، ومشكلة جميع الحداثات المنضوية تحت يافطة المدرسة المستقبلية، هي أن الإنسان الحديث لا يبقى له ما يفعله إلا أن يشكّل إحدى قطع التبديل إذ أن الآلات المتألقة والمنظومات الميكانيكية الرائعة تتولى القيام بجميع الأدوار القيادية - تماماً مثل المصنع في الفقرة المقتبسة قبل قليل والذي يتحول إلى الأداة الفاعلة.

وإذا انتقلنا إلى القطب المعاكس في فكر القرن العشرين حيث يقال «لا!» حاسمة وقاطعة للحياة الحديثة، فإننا نفاجأ برؤيا مماثلة إلى حد الإدهاش حول معنى تلك الحياة ومغزاها. ففي أوج كتاب ماكس فيبر Max Weber «الأخلاق البروتستانتية وروح الرأسمالية» الذي كتبه في 1904، تتم رؤية كل «العوالم الجبارة للنظام الاقتصادي الحديث» على أنها «قفص حديدي». وهذا النظام غير قابل للاستكشاف، هذا النظام الرأسمالوي، القانونوي، البيرقراطي، هو الذي «يحدد حياة كل الأفراد الذين ولدوا داخل هذه الآلية.. بقوة لا تقاوم». إنها مضطرة لـ«تحديد مصير الإنسان إلى أن يتم احراق آخر طنٍ من الفحم المتعضيّ المتكلس». إن ماركس ونيتشه - إضافة إلى توكفيل Tocqueville وكارليل Carlyle، ميل Mill، وكيركغار Kierkegaard وسائر عظماء النقاد الآخرين في القرن التاسع عشر - كانا أيضاً يفهمان الأساليب التي تتبعها التكنولوجيا الحديثة والتنظيم الاجتماعي الحديث في تحديد مصير الإنسان. ولكن هؤلاء جميعاً كانوا يؤمنون بأن لدى أفراد الحداثة قدرة على فهم هذا المصير من جهة، وعلى محاربته بعد فهمه من جهة ثانية. لذا فإنهم كانوا، حتى وهم غارقون في الحاضر اللعين، قادرين على تصور مستقبل طليق، مستقبل مفتوح. أمّا منتقدو حداثة القرن العشرين فيفتقرون، افتقاراً يكاد يكون كلياً، إلى هذا التعاطف القوي مع أخوتهم وأخواتهم من أبناء العصر الحديث والإيمان بهم - فبالنسبة لفيبر ليس معاصروه إلا «اختصاصيين بلا أرواح، شهوانيين بلا قلوب، وهذه اللاشيئية، هذا الانعدام، نجدهما غارقين في الوهم القائم

على أنهما حققا مستوى من التطور لم يسبق للبشرية أن حققت مثله»[1].

وهكذا فإن المجتمع الحديث ليس قفصاً بل إن جميع الناس فيه إنما تمت صياغتهم وفقاً لشباكه وقضبانه، فنحن كائنات بلا أرواح، بلا قلوب، بلا هويات جنسية أو شخصية (هذا الانعدام... الغارق في وهم أنه حقق..) - ونكاد نقول بلا كيان. هنا، كما في أشكال الحداثة المستقبلية والغنائية الرعوية - التقنية يكون الإنسان الحديث كأداة فاعلة - ككيان حي قادراً على الاستجابة والمحاكمة والفعل في العالم وإزاءه - قد اختفى. ومن المفارقات الساخرة أن نقاد القرن العشرين للـ«قفص الحديدي» يتبنون وجهة نظر أصحاب القفص والقائمين عليه: فلأن أولئك القابعين في القفص مجردون من الحرية الداخلية أو الكرامة فإن القفص ليس سجناً، إنه مجرد مكان يُفرِّخ قوماً من الممسوخين النّكرات المتسمين بالخواء الذي يلتمسونه ويحتاجون إليه[*].

قلما كان فيبرر يؤمن بالناس، ولكن إيمانه بطبقاتهم الحاكمة كان حتى أقل من ذلك، سواء أكانت هذه الطبقات الحاكمة أرستقراطية أو برجوازية، بيروقراطية أو ثورية. لذا فإن موقفه السياسي كان، في السنوات

---

[*] يمكن العثور على وجهة نظر أكثر التصاقاً بالديالكتيكية في بعض «مقالات فيبر اللاحقة مثل «السياسة كمهنة» و«العلم كمهنة» مثلاً. (في «من ماكس فيبر» ترجمة وإصدار هانس غيرث وسي. رايت ميلز، أوكسفورد، 1946). أما معاصر فيبر وصديقه جورج سيمل George Simmel فيشي، ولكنه لا يطور قط، ما هو أقرب شيء، ربما، من نظرية القرن العشرين الديالكتيكية عن الحداثة. انظر مثلاً: «الصراع في الثقافة الحديثة»، «المتروبول والحياة العقلية»، «اتساع الجماعة وتطور الشخصية الفردية»، في كتاب «جورج سيمل عن الفرد والأشكال الاجتماعية»، من إصدار دونالد ليفين Donald Levine _ جامعة شيكاغو 1971). عند سيمل - كما عند تلاميذه الشباب فيما بعد مثل جورج لوكاش Georg Lukacs، ت. و. أدورنو T.W.Adorno، وفالتر بنيامين Walter Benjamin - تكون الرؤية والعمق الديالكتيكيين متشابكين دائماً، في الجملة نفسها أكثر الأحيان، مع يأس ثقافي أحادي يشي بوحدة متراصة.

الأخيرة من حياته على الأقل، ليبراليـاً محـصناً باستمرار. ولكن حين انفصمت نزعة البعد والاحتقار الفيبرية إزاء أبناء العصر الحديث وبناته عن النزعة الفيبرية المتسمة بالشك والمفعمة بالرؤية الانتقادية، فإن النتيجة تمثلت بسياسة أكثر يمينية من سياسة فيبر نفسه. إن العديد من مفكري القرن العشرين رأوا الأمور على النحو التالي: ليس لدى الجماهير المزدحمة من حولنا والتي تضغط علينا في الشارع وفي الدولة أية حساسية أو روحانية أو كرامة مثل تلك الموجودة عندنا، أوَ لَيْسَ من السخف، إذاً، أن تمتلك هذه «الكتل البشرية» (أو هؤلاء الناس الفارغون) ليس فقط حق أن تحكم نفسها بل وأن تحكمنا نحن أيضاً من خلال أكثريتها الكبيرة؟ وفي الآراء والتلميحات الثقافية الفكرية الصادرة عن أورتيغا Ortega، سبنغلر Spengler، ماوراس Maurras، ت. س. إيليوت T.S.Eliot وآللن تيت Allen Tate، نجد وجهة نظر فيبر الأولمبية - الجديدة مكتملة مشوهة، ومضخمة من قبل ماندرينات(*) العصر الحديث وأرستقراطيي يمين القرن العشرين المزعومين.

إن ما هو أكثر إثارة للدهشة، وأشد بعثاً على القلق وعدم الارتياح، هو المدى الذي وصلت إليه وجهة النظر هذه في توغلها بين صفوف بعض دعاة ديمقراطية المشاركة من اليسار الجديد في هذه الأيام. غير أن هذا هو ما حدث، لبعض الوقت على الأقل، في نهاية عقد الستينيات بالذات، حين أصبح «إنسان» هيربرت ماركوز Herbert Marcuse «ذو البعد الواحد» النموذج الطاغي والسائد في الفكر الانتقادي. وحسب هذا النموذج فإن كلاً من ماركس وفرويد عتيقان وباليان: إن حالة «الإدارة الشاملة» قد ألغت ليس الصراعات الطبقية والاجتماعية فقط بل والصراعات

(*) الماندرين: طبقة من موظفي الدولة من الجهاز البيروقراطي في الصين القديمة. (المترجم).

والتناقضات السيكولوجية. فالجماهير هي بلا «أنا» بلا «أنا» دنيا(*)، وأرواحها خالية من التوتر أو الدياميكية الداخليين: إن أفكارها، حاجاتها بل وحتى أحلامها، «ليست لها هي»؛ وحيواتها الداخلية «مدارة كلياً وبشكل شامل»، مبرمجة بحيث تنتج تلك الحاجات التي يستطيع النظام الاجتماعي أن يلبيها بالتحديد ولا أكثر. «فالناس يتعرفون على أنفسهم في سلعتهم، يجدون أرواحهم في سياراتهم، في أجهزة الهاي - فاي العائدة لهم، في بيوتهم المسواة، وفي تجهيزات مطابخهم»[12].

والآن إليكم لازمةً مألوفة في القرن العشرين، يكررها أولئك الذين يعشقون الحداثة جنباً إلى جنب مع أولئك الذين يكرهونها: تتألف الحداثة من آلاتها التي ليس الناس الحديثون، رجالاً ونساءً، إلا نتاجات ميكانيكية مجردة تنجبها تلك الآلات نفسها. ولكن ذلك ليس إلا محاكاة ساخرة لتراث الحداثة في القرن التاسع عشر هذا التراث الذي زعم ماركوز أنه يدور في فلكه، أي التراث الانتقادي لكل من هيغل وماركس. فالتذكير بأولئك المفكرين مع رفض رؤيتهم للتاريخ بوصفه نشاطاً لا يعرف السكون، تناقضاً ديناميكياً، وصراعاً ديالتيكياً وتقدماً، لا يبقي منهم إلا على الأسماء. وفي الوقت نفسه، حتى حين كان الراديكاليون الشباب في الستينيات يقاتلون في سبيل تغييرات من شأنها أن تمكّن الناس من حولهم من السيطرة على حياتهم، فإن نموذج «البعد الواحد» كان يزعم استحالة أيّ تغيير بل ويقول بأن هؤلاء الناس لم يكونوا حتى أحياءً في الحقيقة. ومن هذه النقطة انفتح طريقان. كان أولهما طريق البحث عن طليعة هي «خارج» المجتمع الحديث كلياً: «الشريحة الدنيا الثانوية المؤلفة من المنبوذين والخارجين الغرباء، من المستَغَلين والمضطهَدين، من قبل أقوام أخرى وألوان مغايرة، من العاطلين عن العمل وغير القابلين للتشغيل»[13].

(*) هي بدون ايغوات Egos وايدات Ids من قاموس فرويد (المترجم).

وهـذه الجماعـات سـواء في الجيتـوات والـسجون الأمريكيـة أو في العـالم الثالث هي المؤهلة لأن تشكّل طليعة ثورية لأنها بقيت، حسب افتراضات الزاعمين، بعيدة عن قُبلة موت الحداثة. ومثل هـذا البحث محكوم بأن يكون عبثاً بطبيعة الحال، فما من أحد في العالم المعاصر هـو «خارج» أو يستطيع أن يكـون «خارجاً». وبالنـسبة للراديكـاليين الـذين أدركـوا هـذه الحقيقة، ولكنهم مع ذلك ظلوا متمسكين بنمـوذج البعد الواحد، بدا أن الشيء الوحيد المتبقي لليسار هو العبث واليأس.

ولّدت أجواء الستينيات المتقلبة المتطايرة كتلة كبيرة وحيويـة مـن الفكر والجدل حول المعنى النهائي للحداثة. وقد دار الكثير من أهـم هـذا الفكـر حـول طبيعـة الحداثـة، فالنزعـة الحداثيـة في الـستينيات يمكـن تقسيمها، بصورة تقريبية، إلى ثلاثة اتجاهات، بالاستناد إلى المواقف التي اتخذتها من الحياة الحديثة ككل، هي: الاتجاه المؤكد، والنّائي والعازف. قد يبدو هذا التقسيم فجاً بعض الشيء ولكن المواقف الجديدة تجاه الحداثة كانت في الحقيقة أميل لأن تكون أكثر فجاجة وأشد بساطة، أقلّ دهاء وديالكتيكية من تلك التي كانت قبل لقرن مضى.

إن إحدى هـذه الحداثات، تلك التي تحاول العزوف عن الحياة الحديثـة، أعلنـها بقـوة كـبيرة رولان بـارت Roland Barthe في الأدب وكليمنـت غرينـبرغ Clement Greenberg في الفنـون البـصرية. زعـم غرينبرغ أن الهاجس المشروع الوحيد لفن الحداثة هو الفن نفسه؛ أضف إلى ذلـك أن التركيـز الـصحيح الوحيـد لأي فنـان في أي مـن الأشـكال والأجناس هـو طبيعـة ذلـك الجنس وحدوده: «فالأداة هـي الرسـالة. لـذا فإن الموضوع الوحيد المسموح بالنسبة لرسام حديث، مثلاً، هـو استواء السطح «القماش إلخ...» الذي يتم الرسم فوقه لأن الاستواء وحده فريد وخـاص بالنـسبة للفـن»[14]. وبالتـالي فـإن الحداثـة ليـست إلا بحثاً عـن موضـوع الفـن النقـي المعبِّـر عـن ذاتـه. وذلـك هـو كل شـيء: إن العلاقـة

السليمة بين الفن الحديث والحياة الاجتماعية الحديثة هي اللاعلاقة المطلقة؛ هي الغياب المطلق للعلاقة. مثل هذا الغياب وضعه بارت في ضوء إيجابي، بل وحتى بطولي: فالكاتب الحديث «يدير ظهره للمجتمع ويجابه عالم الأشياء بدون التوغل في أي شكل من أشكال التاريخ والحياة الاجتماعية»[15]. وهكذا فإن الحداثة بدت وكأنها محاولة كبيرة لتحرير فنّاني الزمن الحديث من قذارات الحياة الحديثة وشوائبها وتفاهاتها. كان الكثير من الفنانين والكتاب - بل وحتى نقاد الفن والأدب بصورة أكثر جلاء - مدينين لمثل هذه الحداثة على إقرار وترسيخ استقلالية وكرامة رسالاتهم. غير أن القليل جداً من الفنانين والكتاب الحديثين بقوا في إطار هذه الحداثة زمناً طويلاً: فأي فن بدون مشاعر شخصية أو علاقات اجتماعية محكوم بأن يكون بائراً وعديم الحياة بعد فترة قصيرة. إن الحرية التي يجلبها مثل هذا الفن هي حرية قبر مُشكل تشكيلاً جميلاً ومغلق بصورة كاملة.

وبعدُ، كانت ثمة رؤيا عن الحداثة بوصفها ثورة دائمة ضد مجمل الوجود الحديث: «إنه تقليد الإطاحة بالتقليد» (هارولد روزنبرغ Harold Rosenberg)[16]، وثقافة مضادة» (ليونيل تريللنغ Lionel Triling)[17]، و«ثقافة النفي» (ريناتو بوغيولي Renato Poggioli)[18]. وقيل إن على العمل الفني الحديث أن «يتحرش بنا ويزعجنا بعبث عدواني» (ليوشتاينبرغ Leo Steinberg)[19]. إنه يرمي إلى الإحاطة بجميع قيمنا ولا يبالي بإعادة بناء العالم الذي يدمّره. اكتسبت هذه الصورة قوة ومصداقية مع تقدم عقد الستينيات والتهاب المناخ السياسي: ففي بعض الأوساط أصبحت «الحداثة» كلمة السر والشعار المفضل لدى جميع القوى المنخرطة في الثورة[20]. من الواضح أن هذا يروي نصف الحقيقة، ولكنه يبقي أشياء كثيرة جداً في الظل. فهو يتجاوز قصة الحب الرومانسية العظيمة للبناء، وهي قوة حاسمة في الحداثة منذ كارليل وماركس وحتى تاتلين

Tatlin وكالدر Calder، ولو كوربوزيه Le Corbusier، وفرانك لويد رايت Frank Lloyd Wright، مارك دي سوفيرو Mark di Suvero، وروبرت سميثسون Robert Smithson. إنه يتجاوز كل القوة الإيجابية المشحونة بالحياة المتداخلة دوماً لدى أعظم ممثلي الحداثة مع الاقتحام والتمرد: يتجاوز متعة العُرْي والجمال الطبيعي والرقة الإنسانية لدى د. هـ. لورنس D.H.Lawrence، مندغمة دوماً مع غضبته العدمية ويأسها، يتجاوز الشخصيات في «غرنيقا» بيكاسو التي تناضل لتبقي الحياة نفسها حيّة حتى وهي تلفظ أنفاسها الأخيرة، يهمل أناشيد الظفر الأخيرة في تفوق الحب A Love Supreme لكولترين Coltrane؛ ويغض النظر عن اليوشا كارامازوف Alyosha Karamazov، وهو يعانق الأرض ويقبلها في وسط الفوضى والشقاء، ولا يأبه لمولي بلوم Molly Bloom وهي تنهي كتاب الحداثة النموذجي الأول(*) بعبارة «نعم قلت نعم وسأقول نعم».

ثمة مشكلة أخرى مع فكرة الحداثة بوصفها إشكالية ولا شيء غيرها: إنها تميل إلى طرح نموذج لمجتمع حديث يكون هو نفسه خالياً من المشكلات. إنها تتجاوز كل «الاضطرابات المتصلة لجميع العلاقات الاجتماعية، وسائر أشكال القلق والتحريض» التي دأبت، خلال مئتين من السنين، على أن تكون حقائق أساسية تستند إليها الحياة الحديثة. عندما تمرّدَ طلابُ جامعة كولومبيا في 1968، بادر بعض أساتذتهم المحافظين إلى وصف عملهم بأنه «حداثة في الشوارع». والافتراض هو أن تلك الشوارع كانت ستبقى هادئة يسودها النظام - ولو في وسط مانهاتن! - فقط لو أمكن، بطريقة ما، منع الثقافة الحديثة من الوصول إليها، لو أمكن سجنها في قاعات الدرس الجامعية والمكتبات والمتاحف ومعارض الفن الحديث[21]. لو تعلّم الأساتذة دروسهم هم أنفسهم، لتذكروا كم واحداً من روّاد الحداثة

(*) رواية عوليس لجيمس جويس (المترجم).

تغذى واستمد نسغ الحياة من الاضطراب الفعلي والمشكلات الحقيقية في الشوارع الحديثة، وقام بتحويل صخبها وأصواتها اللامتناغمة إلى جمال وحقيقة - لتذكروا كلاً من بودلير Baudelaire، بوتشيوني Boccioni، جويس Joyce، ماياكوفسكي Mayakovsky، ليجيه Leger ومن لفّ لفهم. من المفارقات الساخرة أن الصورة الراديكالية للحداثة على أنها تخريب بحت ساعدت على تغذية الصورة المحافظة الجديدة القائمة على عالم مطهر من تخريب الحداثة.

كتب دانييل بيل Daniel Bell في كتابه «التناقضات الثقافية للراسمالية» يقول: «كانت الحداثة هي مصدر الإغواء» وأضاف «إن الحركة الحديثة تمزق وحدة الثقافة»، «حطم علم الكوزمولوجيا العقلانية، التي كانت تسند النظرة البرجوازية إلى العالم القائمة على القول بان هناك علاقة منتظمة بين المكان والزمان» إلخ... إلخ[22]. لو امكن فقط طرد أفعى الحداثة من الحديقة الحديثة لاستقام أمر المكان والزمان والكون؛ وعندئذ، حسب الافتراض، لأمكن، لعصر ذهبي رعوي، غنائي - تقني أن يعود ولاستطاع الناس والآلات أن يعيشوا في وئام ويناموا بفرح وإلى الأبد.

أما الرؤية الإيجابية المؤكدة للحداثة فقد طورها في الستينيات رهطٌ متباينن من الكتّاب بمن فيهم جون كيج John Cage، لورنس آلاوي Lowrence Alloway، مارشال ماك لوهان Marshall Mc Luhan، ليسلي فيدلر Leslie Fiedler، سوزان سونتاغ Susan Sontag، ريتشارد بواريه Richard Poieier، وروبرت فينتوري Robert Venturi. لقد تزامنت إلى حد ما، مع ظهور فن البوب Pop في الستينيات. كانت موضوعاتها المسيطرة تتجسد في أنه يتعين علينا أن «نستيقظ على الحياة التي نعيشها بالذات» (كيج)، وأن «نتجاوز الحدود، ونردم الهوة» (فيدلر)[23]. وقد عنى هذا، فيما عنى، تهديم الحواجز القائمة بين «الفن» والفعاليات الإنسانية

الأخرى مثل الضيافة التجارية، التكنولوجيا الصناعية، الأزياء والتصاميم، والسياسة. وكانت هذه الرؤية أيضاً تشجع الكتّاب والرسامين والراقصين والمؤلفين الموسيقيين ومخرجي الأفلام على تحطيم حدود اختصاصاتهم وعلى العمل معاً لإنتاج عروض وأفلام مختلطة الوسائل من شأنها أن تخلق متوناً أغنى وأكثر تعدداً للوجوه.

بالنسبة لفرسان هذا النوع من الحداثة، الذين كانوا أحياناً يطلقون على أنفسهم اسم «فرسان ما بعد الحداثة»، كانت حداثة الشكل الخالص وحداثة التمرد البحت، كلتاهما أضيق مما ينبغي مبالغتين في التأكيد على صحة الذات، وشديدتي التقييد لروح الحداثة. تركز مثال هؤلاء على الانفتاح إزاء التنوع الهائل والغنى العظيم للأشياء والمواد والأفكار التي يوفرها العالم الحديث دونما كلل أو تعب، لقد نفخوا روحاً جديدة في، وأسبغوا نزعة الدعابة على أجواء ثقافية كانت في الخمسينيات قد باتت متجهمة بشكل لا يُطاق، متجمدة ومنغلقة. أعادت حداثة البوب خلق الانفتاح على العالم، كرم الرؤيا، لدى بعض عظماء الحداثة في الماضي مثل بودلير Baudelaire ويتمان Whitman، أبوللونير Apollinaire، ماياكوفسكي Mayakovsky، ووليام كارلوس ويليامز William Carlos Williams. ولكن هذه الحداثة التي جارت وواكبت عواطفهم المشحونة بالخيال، أخفقت تماماً في تعلم فن إعادة اقتناص لسعتهم الانتقادية. وحين قبل فنان مبدع مثل جون كيج أن يؤيد شاه إيران وقام بعرض مشاهد حداثية على مسافة بضعة أميال عن المعتقلات التي كان السجناء السياسيون يلفظون فيها أنفاسهم الأخيرة وهم يئنون، بات إخفاق الخيال الأخلاقي المعنوي إخفاقاً لا يخصه هو وحده. كانت الإشكالية كامنة في أن حداثة البوب لم تقم قط بتطوير وجهة نظر انتقادية كان من شأنها أن توضح النقطة التي يتعين على الانفتاح على العالم أن يتوقف عندها، والنقطة التي يتوجب فيها على

فنان الحداثة أن يرى ويقول بأن على بعض قوى هذا العالم أن ترحل من الوجود(*).

لـذا فـإن جميـع مـدارس الحداثـة، المؤيـدة منـها والمعارضـة، في

(*) لمعرفة عدمية البوب في أكثر أشكالها لامبالاة عاين هذا المونولوج المفعم بالسخرية السوداء للمهندس المعماري فيليبي جونسون Philip Johnson الذي تقوم سوزان سونتاغ Susan Sontag بإجراء المقابلة معه لصالح البي بي سي (الإذاعة البريطانية).

سونتاغ: اظن، اعتقد ان حسك الجمالي يتجلى في نيويورك بطريقة حديثة جداً او غريبة اكثر تطوراً من اي مكان آخر. إذا كنت تجري تجارب على الأشياء اخلاقياً فإن المرء يجد نفسه في حالة مستمرة من الاشمئزاز والرعب، أما (يضحكان) إذا كان الإنسان يملك.... حديثاً جداً...

جونسون: هل تعتقدين أن ذلك سيغيّر الحس الأخلاقي، الا ترين اننا لا نستطيع استخدام الأخلاق كوسيلة للحكم على هذه المدينة لأننا عاجزون عن ذلك؟ الا ترين اننا نغير نظامنا الأخلاقي برمته ليصبح متلائماً مع كوننا الذي نعيش بطريقة مثيرة للسخرية؟

سونتاغ: حسن، اعتقد اننا نتعلم حدود الممارسة الأخلاقية للأشياء، أظن أن بالإمكان ان نتحلى بشيء من النزعة الجمالية.

جونسون: فقط للاستمتاع بالأشياء كما هي، نحن نرى جمالاً مختلفاً كلياً عن ذلك الذي يستطيع مامفورد Lewis (Mumford) أن يراه.

سونتاغ: حسن، اعتقد انني أرى بنفسي انني الآن ارى أشياء بطريقة مجزوءة، بمستويات متباينة، أخلاقياً و...

جونسون: ما فائدة الإيمان بأشياء طيبة وجيدة؟

سونتاغ: ذلك لأنني...

جونسون: إنه إقطاعي لا جدوى منه، اعتقد ان من الأفضل بكثير أن نكون عدميين وننسى كل شيء. أعني أعرف أنني أتعرض للهجوم من أصدقاء أخلاقيين؛ م م... ولكن الا يخضعون أنفسهم، في الحقيقة، إزاء لا شيء؟ إن مونولوج جونسون يستمر ويستمر مقطوعاً بتمتمات مضطربة وقلقة من جانب سونتاغ التي، على الرغم من أنها تريد أن تمثل، لا تستطيع أن تجبر نفسها على طبع قبلة الوداع على جبين الأخلاق. (مأخوذة من «الحركات الحديثة في الهندسة المعمارية» لجنكس Jencks).

الستينيات كانت تعاني من العيوب الجدية وأشكال الخلل. غير أن كثرتها المجردة جنباً إلى جنب مع حدتها وحيويتها في التعبير، قد أدت إلى توليد لغة مشتركة عامة، إلى خلق بيئة مضطربة قلقة، وإلى إيجاد أفق مشترك للتجربة والرغبة. فجميع هذه الرؤى والرؤى المعادة أو أشكال إعادة النظر الخاصة بالحداثة كانت توجهات نشطة نحو التاريخ، محاولات لربط الحاضر المتسم بالفوضى مع ماض ومستقبل، بغية مساعدة الناس، رجالاً ونساءً، في سائر أرجاء العالم المعاصر حتى يحسوا بأنهم من مواطني هذا العالم. صحيح أن جميع هذه المبادرات قد أخفقت، ولكنها كانت صادرة عن اتساع الرؤية والخيال، ومن رغبة ملتهبة للإمساك باليوم الراهن، بالزمن الحاضر. فغياب مثل هذه الرؤى السخية والمبادرات السمحاء الكريمة هو الذي جعل عقد السبعينيات هذا عقداً بالغ الكآبة والبؤس. لا أحد اليوم يبدو راغباً في صنع الروابط الإنسانية الرحبة التي تنطوي عليها فكرة الحداثة. ذلك هو السبب الذي يجعل النقاش والجدل اللذين كانا على مستوى عال من الحيوية قبل عقد مضى، يتوقفان تقريباً عن الوجود اليوم.

إن العديد من مثقفي الفن والأدب باتوا غارقين في عالم النزعة البنيوية، في عالم يلغي ببساطة ويمحو مسألة الحداثة - جنباً إلى جنب مع جميع المسائل الأخرى المتعلقة بالذات والتاريخ - من الخارطة، وثمة آخرون تبنوا صوفية قائمة على ما بعد الحداثة، تحاول زرع الجهل بالتاريخ والثقافة الحديثين، وتتحدث كما لو أن جميع المشاعر الإنسانية وأشكال التعبير واللعب والجنس والانتماء إلى الجماعة ما كانت إلا من اختراع - فرسان ما بعد الحداثة - وقد كانت غير معروفة بل وحتى غير قابلة للتصور قبل الأسبوع الماضي[24]. وفي الوقت نفسه بادر علماء العلوم الاجتماعية، محرجين جراء الهجمات الانتقادية الموجهة إلى نماذجهم التقنية - الرعوية الغنائية، إلى الهروب من مهمة بناء أي نموذج من شأنه

أن يكون أكثر توافقاً مع الحياة الحديثة. وبدلاً من ذلك قاموا بتجزئة الحداثة إلى سلسلة من المكونات المنفصلة - التصنيع، بناء الدولة، التمدين، تطوير الأسواق، تشكيل النُخب - وقاوموا أية محاولة ترمي إلى جمعها في كل موحد. وقد أدى ذلك إلى تحررهم من التعميمات المبالغة والكليات الغامضة - غير أنها حررتهم في الوقت نفسه من الفكر الذي من شأنه أن يُدخل حياتهم وأعمالهم ومكانهم في التاريخ[25]. إن كسوف مشكلة الحداثة في السبعينيات كان يعني تدمير شكل حيوي من الفضاء العام. فقد أدى إلى تعجيلٍ في وحدات تحلل عالمنا وتشظيه إلى حشد من مجموعات المصالح المادية والروحية الخاصة، تعيش في وحدات بلا نوافذ، أشد عزلة مما ينبغي بكثير.

لعل الكاتب الوحيد الذي كان لديه شيء ذو معنى يقوله عن الحداثة هو ميشيل فوكو Michel Foucault. وليس ما عنده سوى سلسلة لا نهائية مملة من التنويعات على الموضوعات الفيبرية المتعلقة بالقفص الحديدي واللاشيئيات الإنسانية التي صيغت أرواحها بما يتفق مع شباك القفص وقضبانه. إن فوكو مسكون إلى حد الهوس بالسجون والمشافي والمصحات العقلية المعزولة، بما أطلق عليه أيرفنغ غوفمان Erving Goffman اسم «المؤسسات الشاملة». غير أن فوكو، خلافاً لغوفمان، ينفي إمكانية تحقيق أي نوع من الحرية، سواء خارج هذه المؤسسات أو في أعماق صدوعها وزواياها. فكليات فوكو تبتلع كل مَعلَم من معالم العالم الحديث. إنه يطوّر هذه الموضوعات عبر كابوس من انعدام الرحمة أو الشفقة، ومن خلال تأنقٍ لفظي سادي في الحقيقة، فارضاً أفكاره على قرّائه مثل قضبان حديدية وهو يفرز كل لحظة ديالكتيكية في لحمنا مثل دورة جديدة للبرغي.

يوفر فوكو أكثر أشكال احتقاره وحشية وقسوة للناس الذين يتصورون إمكانية أن تكون البشرية الحديثة حرة. هل نعتقد بأننا نحس باندفاع عضوي للرغبة الجنسية؟ لسنا إلا مسوقين بـ«تكنولوجيات الطاقة الحديثة

التي تتخذ الحياة موضوعاً لها » مدفوعين بـ«نشر الجنس بالقوة وهو مشدد قبضته على الأجساد وعلى جانبها المادي، على قواها وطاقاتها وإحساساتها ومتعها ». وهل نسلك سلوكاً سياسياً، نطيح بنظم مستبدة، نصنع ثورات، نضع دساتير في سبيل ترسيخ حقوق الإنسان وحمايتها؟ ما ذلك إلا «نكوص قانوني» من العصور الإقطاعية، لأن الدساتير ومواثيق الحقوق ليست إلا «الأشكال التي تجعل سلطة تطبيعية أساساً، سلطة «مقبولة».

هل نستخدم عقولنا لنزع القناع عن القهر - كما يبدو فوكو محاولاً أن يفعل؟ فلننسَ الأمر! ذلك لأن جميع أشكال الغوص في الشرط الإنساني «لا تهدي الفرد إلا إلى العزوف عن سلطة انضباطية معينة للوقوع تحت تأثير سلطة مماثلة أخرى». إن جميع الانتقادات تبدو خاوية لأن المنتقد نفسه موجود «في الآلة المدرعة، مشحوناً بتأثيرات قوتها التي نتملكها لأننا جزء من آليتها»[27].

وبعد أن تم إخضاعنا لهذا بعض الوقت، ندرك أن لا وجود لأية حرية في عالم فوكو، لأن لغته تشكل شبكة خالية من أية درزة، قفصاً أشد خنقاً من أي شيء كان يمكن لفيبر أن يحلم به، قفص يستحيل على أية حياة أن تتوغل فيه. أين يكمن اللغز في السبب الكامن وراء رغبة هذا العدد الكبير من مثقفي اليوم في الاختناق هناك مع فوكو؟ أشك أن يكون الجواب أن فوكو يقدم إلى جيل من اللاجئين القادمين من عقد الستينيات عذراً تاريخياً - عالمياً وتسويغاً ما للشعور بالعجز والسلبية الذي سيطر على العديد منا وأحكم قبضته على رقابنا في عقد السبعينيات. لا جدوى في السعي إلى مقاومة مظالم الحياة الحديثة وأشكال قهرها لأن حتى أحلامنا بالحرية لا تزيد إلا من حلقات قيودنا، غير أننا ما إن نمسك بحقيقة التفاهة الشاملة لكل شيء، حتى نصبح قادرين على الارتخاء على الأقل.

في هذا الإطار الكئيب أريد أن أعيد الحياة إلى ديناميكية القرن التاسع عشر وحداثته الديالكتيكية مرة ثانية. لقد عبّر فارس الحداثة

العظيم، الشاعر والناقد المكسيكي أوكتافيو باز Octavio Paz عن الأسى إزاء حقيقة أن الحداثة باتت «مقطوعة عن الماضي وهي تندفع باستمرار إلى الأمام بوتيرة مدوِّخة مما يجعلها عاجزة عن مدّ أي جذور، لا تعيش إلا ليومها، من يوم إلى آخر. إنها عاجزة عن العودة إلى بداياتها من أجل استعادة طاقتها على التجدد»[28] إن الفكرة التي يقوم عليها هذا الكتاب هي أن حداثات الماضي من شأنها، في الحقيقة، أن تعيد لنا إحساساً بجذورها الحداثية الخاصة بنا، بهذه الجذور التي تعود إلى ما قبل مئتي سنة. إن هذه الجذور تستطيع أن تساعدنا على ربط حياتنا بحياة ملايين البشر الذين يعيشون عبر مخاض عملية التحديث على بعد آلاف الأميال، في مجتمعات مختلفة جذرياً عن مجتمعنا - وبحياة ملايين الناس الذين عاشوها قبل قرن من الزمان. إنها تستطيع أن تلقي الضوء على القوى والحاجات المتناقضة التي تلهمنا وتعذبنا: رغبتنا في أن تكون لنا جذور في ماضٍ شخصي واجتماعي راسخ ومتناغم، ورغبتنا التي لا تعرف الشبع في النمو - ليس فقط في النمو الاقتصادي بل في تحقيق النمو في ميادين التجربة والمتعة والمعرفة والإحساسات - في النمو الذي يدمر الأطر المادية والاجتماعية، على حد سواء، لماضينا، ويحطم روابطنا العاطفية مع تلك العوالم الضائعة، مع ولاءاتنا اليائسة لجماعات إثنية، قومية، طبقية وجنسية نعقد عليها الأمل في أن تعطينا «هوية» ثابتة، وتدويل الحياة اليومية - ملابسنا وأدواتنا المنزلية وكتبنا وموسيقانا، أفكارنا وأوهامنا - الذي يبعثر كل هوياتنا على مختلف أرجاء الخارطة، مع رغبتنا في امتلاك قيم واضحة وراسخة نعيش عليها، جنباً إلى جنب مع توقنا إلى احتضان الإمكانيات اللامحدودة للحياة والتجربة الحديثتين اللتين تطمسان القيم كلها، مع القوى الاجتماعية والسياسية التي تسوقنا لتقحمنا في صراعات متفجرة مع أناس آخرين وشعوب أخرى، حتى حين نكون دائبين على تطوير حساسية وتعاطف إزاء أعدائنا المكرسين، وواصلين، ولو بعد فوات

الأوان أحياناً، إلى إدراك أنهم ليسوا على هذه الدرجة من الاختلاف عنا في نهاية المطاف. إن مثل هذه التجارب توحدنا مع عالم الحداثة في القرن التاسع عشر: مع ذلك العالم الذي «يكون فيه كل شيء حاملاً بنقيضه» كما قال ماركس، حيث «كل ما هو صلب يذوب ويتحول إلى أثير»؟ مع عالم، كما قال نيتشه، مشحون بـ«الخطر - أم الأخلاق - بالخطر العظيم... الموضوع خطأ في الشخص، والمقحم على الأقرب والأعز، على الشارع، على الابن بالذات، على القلب، وعلى أعمق الملاذات السرية لتمنيات الإنسان وإرادته». لقد تغيّرت الآلات الحديثة كثيراً خلال السنوات الفاصلة بين فرسان حداثة القرن التاسع عشر وبيننا، ولكن الناس الحديثين، رجالاً ونساءً، كما رآهم كل من ماركس ونيتشه وبودلير ودوستويفسكي آنذاك، ربما لم يصبحوا إلا الآن قادرين على تحقيق ذواتهم بصورة كاملة.

إن ماركس ونيتشه ومعاصريهما عاشوا الحداثة ككل في لحظة لم يكن فيها إلا جزء صغير من العالم حديثاً حقاً. وبعد قرن من الزمن، حين أصبحت عمليات التحديث ناشرة شباكها بحيث لا يفلت منها كائن من كان حتى أولئك الموجودين في أقاصي زوايا الأرض، بتنا قادرين على أن نتعلم الشيء الكثير من فرسان الحداثة الأوائل عن عصرنا نحن أكثر مما نتعلم عن عصرهم هم.

لقد أضعنا فن الإمساك بالتناقضات التي كانوا مضطرين لأن يمتلكوها بكل قوتهم، في كل لحظة من لحظات حياتهم اليومية، إذا أرادوا أن يعيشوا فقط. ومن المفارقات الساخرة أن هؤلاء المحدثين الأوائل قد يبدون أفضل فهماً لنا، للتحديث والحداثة اللذين يؤلفان حياتنا - منا نحن، في مجال فهمنا لأنفسنا. وإذا استطعنا أن نجعل رؤاهم رؤى لنا، وأن نستخدم مناظيرهم للنظر إلى بيئاتنا بعيون طازجة، فإننا سنرى أن في حياتنا عمقاً أكثر مما كنا نظن. سوف نحس بانتمائنا إلى الناس في سائر أرجاء العالم، إلى الناس الذين ما فتئوا يتصارعون مع المآزق والمعضلات

التي نواجهها نحن بالذات. وسوف نعود إلى إقامة الصلة مع ثقافة حداثة بالغة الغنى وشديدة الحيوية والنشاط، والحركة انبثقت من رحم هذه الصراعات: مع ثقافة تنطوي على منابع واسعة للقوة والعافية، شريطة أن نتعرف عليها ونمتلكها بوصفها ثقافة خاصة بنا، ثقافة لنا نحن.

قد يتضح عندئذ أن العودة إلى الوراء إن هي إلا سبيل للسير إلى أمام: أن استذكار حداثات القرن التاسع عشر من شأنه أن يزودنا بالرؤيا والشجاعة اللازمتين لخلق حداثات القرن الحادي والعشرين. إن فعل التذكر هذا من شأنه أن يساعدنا على إعادة الحداثة إلى جذورها، مما يمكّنها من تغذية ذاتها وتجديد نفسها لتصبح مؤهلة لمواجهة الأخطار والمغامرات التي تقف في طريقها. قد يشكّل امتلاك حداثات الأمس في الوقت نفسه انتقاداً لحداثات اليوم وتعبيراً عملياً عن الإيمان بحداثات الغد وبعد الغد - وبفرسان الحداثة رجالاً ونساءً.

هوامش المقدمة:

1- اميل، عن التعليم، 1762 (طبعة غاليمار 1959).

2- جولي، عن إيلواز الجديدة، 1761 (طبعة غاليمار 1959).

3- «خطاب في الذكرى السنوية لصحيفة الشعب» مختارات ماركس إنجلز.

4- مختارات ماركس إنجلز. أدخلت تعديلات طفيفة على ترجمة ساموبل مور S. Moore التي كانت عام 1888.

5- الفقرات المقتبسة مأخوذة من الفصول 262 - 223 - 224، ترجمة ماريان كوان، 1955.

6- «بيان الرسامين المستقبليين» (1910) أومبرتو وآخرين، ترجمة روبرت برين (فايكنغ، 1973).

7- ف. ت. مارينيتي «تأسيس المستقبلية وبيانها» (1909) ترجمة ر. و. فلنت.

8- مارينتي «الإنسان المضاعف وسيطرة الآلة».

9- الوسائل المدركة/ استطلات الإنسان، (ماك غرو - هيل 1965).

10- «تحديث الإنسان» في الكتاب الذي أعده وأصدره ميرون فاينر بعنوان: آليات النمو (بيسيك بوكس، ومن المؤلفات التي تحدثت عن هذا الموضوع نذكر كلاً من زوال المجتمع التقليدي (فري برس، 1958) لدانييل ليرنر، مراحل النمو الاقتصادي: بيان غير شيوعي (كامبرج، 1960) لـ و. و. روستو. أما إذا أردت الإطلاع على موقف نقدي مبكر من هذه الأدبيات فما عليك إلا أن تعود إلى ميكايل والزر في مقال «الثورة الوحيدة: ملاحظات حول نظرية التحديث» بمجلة ديسنت، العدد الحادي عشر (1964). ولكن هذا الكم من التنظير أثار أيضاً انتقادات ومناقشات غير قليلة داخل التيار الرئيس للعلوم الاجتماعية الغربية. أما القضايا المثارة فملخصة تلخيصاً دقيقاً في كتاب التقاليد، التغيير والحداثة - وايلي، 1973) لمؤلفه س. ن. ايرزنشتادت. ومن الجدير بالملاحظة أن الصورة المتشعبة للحياة الحديثة كانت قد أخذت مناخاً أكثر تعقيداً بكثير لدى صدور مؤلف انكليس على شكل كتاب في أن تصبح حديثاً: التغيير الفردي في ستة بلدان نامية (هارفارد، 1974) للمؤلفين آليكس انكليس وديفيد سميث.

11- الأخـلاق البروتـستنتية وروح الرأسماليـة، ترجمـة تـالكوت بارسـونز (سكريبتر، 1930).

12- الإنسان ذو البعد الواحد: دراسات في الأيديولوجيا والمجتمع الصناعي المتقدم (مطابع بيكون، 1964).

13- المصدر السابق.

14- «الرسم الحديث» 1961 في كتاب الفن الجديد من إصدار غريغوري باتوك (داتون، 1966).

15- الكتابة في الدرجة صفر، 1953، ترجمة آنيت لافرز، وكولن سميث (لندن، 1967).

16- تقليد الجديد (هورايزون، 1959).

17- ما بعد الثقافة، المقدمة (فايكنغ، 1965).

18- نظريــة الأفــان - غــارد Avant Garde، 1963، ترجمــة جيرالــد فيتزجيرالد (عن الإيطالية) (هارفارد، 1968).

19- «الفـن المعاصـر ومعانـاة جمهـوره» محاضـرة ألقيـت في متحـف الفـن الحديث، 1960.

20- ايرفن هو «ثقافة الحداثة» في مجلة كونتري، تشرين الثاني 1976.

21- بوابات عدن: الثقافة الأمريكية في الستينيات - بيسيك بوكس، 1977).

22- التناقضات الثقافية للرأسمالية. (بيسيك بوكس، 1975) لمؤلفه بيل.

23- «موسيقا تجريبية»، 1957، كيج، في صمت (ويسليان 1961).

24- كان أنشط دعاة ما بعد الحداثة ليسلي فيدلر وإيهاب حسن.

25- «تغيير التغيير: التحديث، التنمية والسياسة» ساموييل هانتينغتون، مجلة كومباراتيف بوليتيكس، 3، (1970 - 1971).

26- تاريخ النزعة الجنسية، المجلد الأول، 1976، ترجمة ميكائيل هورلي (بانثيون، 1977).

27- اضـبطْ وعاقبْـهُ: مـيلاد الـسجن، 1975، ترجمـة آلان شـريدان، (بـانثيون، 1977).

28- التيار المتناوب، 1967، ترجمة هيلين لين (عن الإسبانية) (فايكنغ، 1973).

الفصل الأول

فاوست غوته:
تراجيديا التنمية والتطور

«.... هذا المجتمع البرجوازي الحديث الذي خلق وسائل الإنتاج والتبادل العظيمة الهائلة أصبح يشبه الساحر الذي لا يدري كيف يقمع ويُخضع القوى الجهنمية التي أطلقها من عقالها بتعاويذه»..

البيان الشيوعي

«يا إلهي!... لقد أفلت زمام الأمر من أيدي الشباب ذوي الشعر الطويل!».

ضابط في الجيش، موقع الاما غوردو، نيومكسيكو، بعيد انفجار القنبلة الذرية الأولى في تموز 1945

«إننا نعيش عصراً فاوستياً مصممين على لقاء الرحمن أو الشيطان قبل أن ننتهي، والفلز أو المعدن الذي لا غنى عنه والمأخوذ مما هو صادق وحقيقي هو مفتاحنا الوحيد للقفل».

نورمان ميلر، 1971

فاوست غوته:

تراجيديا التنمية والتطور

منذ أصبحت الثقافة الحديثة موجودة كانت شخصية فاوست أحد أبطالها الثقافيين. فخلال القرون الأربعة منذ كتب يوهان سبيس Johann Spiess كتاب فاوست عام 1587، وكتب كريستوفر مارلو Christopher Marlowe التاريخ المأساوي للدكتور فاوست، بعد عام واحد، ظلت القصة تروى مرة بعد أخرى، بصورة لا نهائية، في سائر اللغات الحديثة كلها، وعبر جميع الوسائل المعروفة المتدرجة بين الأوبرا ومسرح العرائس والكتب الهزلية، ومن خلال جميع الأشكال والأجناس الأدبية المتدرجة من الشعر الغنائي إلى التراجيديا اللاهوتية - الفلسفية والسخرية المبتذلة؛ أثبت الموضوع أنه موضوع يستحيل أن يقاوم بالنسبة لأي نمط من أنماط الفنانين الحديثين في مختلف أرجاء العالم من أقصاه إلى أقصاه. وعلى الرغم من أن شخصية فاوست أخذت أشكالاً عديدة، فإنها تكاد أن تكون على الدوام متجسدة بـ«شاب طويل الشعر» - أي بمثقف متمرد على الأعراف، بشخصية هامشية مملوءة بالشك، وفي جميع الطبعات والنسخ أيضاً فإن المأساة (التراجيديا) أو الملهاة (الكوميديا) لا تبرز على السطح إلا حين «يفقد» فاوست «سيطرته» على طاقات عقله، وهي الطاقات التي تكتسب، عندئذ، آلية وحياة شديدة القوة الانفجارية تخصانها هي.

بعد انقضاء ما يقرب من أربعة قرون على ظهوره الأول، يستمر فاوست في أسر الخيال الحديث، فمجلة النيويوركر The New Yorker، تقوم عبر افتتاحية معادية للسلاح النووي نشرتها بعيد حادثة جزيرة الأميال الثلاثة Three Mile Island، بإدانة فاوست بوصفه رمزاً لنوع من اللامسؤولية واللامبالاة العلميتين إزاء الحياة، وتقول: «إن الاقتراح الفاوستي الذي يتقدم به الخبراء يقضي بأن نطلق أيديهم البشرية المعرضة للخطأ فيما يخص المستقبل والحياة الأبدية، وهو اقتراح لا يمكن القبول به»[1] وفي الوقت نفسه ثمة، على الطرف الآخر من الطيف الثقافي، عدد جديد من هزليات كابتن أمريكا Captain America يقوم بتصوير «التصاميم المميتة... للدكتور فاوست!». فهذا الوغد الذي هو شديد الشبه بأورسون ويلز Orson Welles. يحلّق فوق ميناء نيويورك ممتطياً منطاداً عملاقاً. «وفيما نرى ونسمع» يُبْلِغ اثنين من الضحايا المقيدين الذين لا حول لهم ولا قوة أن «تلك المصافي المملوءة بغاز فكري الأصيل مثبتة على كلاليب خاصة داخل منظومة مداخن المنطاد. وأدوات القوة القومية الموالية (المُرَوْبَتَة) تلك ستطلق، حين أصدر لها أوامري، غازاً يغمر المدينة ويستطيع أن يجعل كل رجل وامرأة وطفل في نيويورك خاضعاً لسيطرتي العقلية المطلقة!». إنها مشكلة: فالمرة الأخيرة التي ظهر فيها الدكتور فاوست شهدت قيامه بزرع الاضطراب في عقول سائر الأمريكيين مما أفضى إلى إغراقهم في بحر من الشك المرضي الفصامي حتى باتوا يقدمون تقارير الوشاية عن جيرانهم، وإلى توليد الماكارثية. من يدري ما الذي سيفعله الآن؟ ثمة كابتن أمريكا متردد يظهر لقرائه المتخمين من أبناء عقد السبعينيات: «يتعين علي أن أفعل هذا في سبيل الأمة، مهما بدت العبارة بعيدة عن لغة العصر. إن أمريكا لن تستطيع قط أن تبقى وطناً للأحرار إذا استطاع فاوست أن يمسك بها بقبضته الناحلة!» وبعد إلحاق الهزيمة آخر الأمر بالوغد الفاوستي

فإن تمثال الحرية المرتعد خوفاً يعود إلى الشعور بأنه يستطيع أن يبتسم مرة أخرى[2].

يفوق فاوست غوته الآخرين جميعهم في غنى منظوره التاريخي وعمقه، في خياله الأخلاقي، في ذكائه السياسي، وفي حساسيته ورؤيته البسيكولوجيتين. إنه يفتح أبعاداً جديدة في الوعي الذاتي الوليد الذي دابت أسطورة فاوست على اكتشافها. والضخامة المجردة للعمل لا من حيث المدى والطموح فقط بل ومن حيث الرؤية الأصيلة أيضاً جعلت بوشكين يطلق عليه اسم «الياذة الحياة الحديثة»[3]. بدأ عمل غوته بموضوعة فاوست حوالي 1770 حين كان في الحادية والعشرين من عمره، واستمر متقطعاً بين الحين والآخر خلال السنوات الستين التالية: لم يُعْتَبَر المؤلفُ منجزاً حتى العام 1931، قبل عام واحد من وفاته وهو في الثالثة والثمانين، كما لم يظهر ككل متكامل إلا بعد موته بست سنوات[4]. وهكذا فإن العمل ظل مستمراً طوال واحدة من أكثر أحقاب تاريخ العالم ثورية واضطراباً. إن الكثير من قوة العمل ينبع من هذا التاريخ: فبطل غوته والشخصيات المحيطة به يعيشون، بقدر كبير من الحدة الشخصية، عدداً كبيراً من الأحداث الدرامية والهزات التاريخية - العالمية التي عاشها غوته ومعاصروه، فمجمل حركة العمل الأدبي يجسّد الحركة الأوسع للمجتمع الغربي.

تبدأ مسرحية فاوست، في حقبة يكون فكرها وإحساسها حديثين بطريقة يستطيع معها قراء القرن العشرين أن يتعرفوا عليها فوراً، ولكن مادتها وشروطها الاجتماعية ما زالت قروسطية؛ ينتهي العمل في زحمة الانتفاضات الروحية والمادية التي جاءت مع الثورة الصناعية. يبدأ العمل في غرفة معزولة لأحد المثقفين، في ملكوت فكري مجرد ومعزول، غير أنه ينتهي في زحمة ملكوت واسع النطاق يقوم على الإنتاج والتبادل، ملكوت محكوم بهيئات هيكلية عملاقة ومنظمات معقدة؛ يسهم فكر فاوست في

إيجادها وتساعده على خلق المزيد منها. ففي الطبعة الفوتية لأطروحة فاوست لا يكون فاعل الانقلاب ومفعوله البطل وحده بل العالم كله. إن فاوست غوته يعبِّر عن السيرورة التي تفضي، في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، إلى نشوء نظام عالمي حديث متميز ويسبغ عليها صفة الدرامية.

إن القوة الحيوية التي تحرك فاوست غوته، تميزه عن أسلافه، وتنطوي على الكثير من غناه وديناميكيته، تكمن في دافع سأطلق عليه اسم الولع بالتنمية أو التطور. يحاول فاوست غوته أن يفسِّر هذا الولع لشيطانه؛ لم يكن من السهل تفسيره على الإطلاق. ثمة مسوخ سابقة على فاوست باعت أرواحها مقابل أشياء جيدة معيَّنة محددة بوضوح ومرغوبة بصورة شاملة من متاع الحياة مثل المال والجنس والسلطة على الآخرين والشهرة والمجد. غير أن فاوست غوته يقول لمفيستوفيليس إنه يريد هذه الأشياء ولكنها ليست بحد ذاتها هي الأشياء التي يريدها:

أولاً تسمع؟! انا لا افكر بالمتعة!
عن النشوة المدوخة ابحث، عن التطرف الأشد إيلاماً،
.... أما عقلي
فلن ينغلق بعد الآن على اي الم،
وما هو مقسوم للبشرية كلها،
سأستمتع به في اعماق اعماقي، سأضمه
داخل روحي في التحليق وفي الانحدار/
وسأراكم فوق صدري هموم الناس ومسراتهم،
وسأترك نفسي تندمج بنفوسهم طليقة بلا قيود،
حتى اتعرض، مثلي مثلهم، للانسحاق آخر الأمر. (1765 - 1775)[3].

إن ما يريده هذا الفاوست لنفسه هو سيرورة ديناميكية من شأنها أن تضم جميع أنماط التجربة الإنسانية من المتع وأشكال البؤس على حد سواء مما سيجعلها قابلة للاندماج، دونما استثناء، بنمو ذاته اللانهائي، بل وحتى تدمير الذات سيكون جزءاً عضوياً من تطور هذه الذات.

تجد إحدى أكثر الأفكار أصالة وغنى في فاوست غوته، في الفكرة التي تقول بوجود علاقة حميمة بين المثال الثقافي للتطور الذاتي وبين الحركة الاجتماعية الواقعية الفعلية باتجاه التنمية الاقتصادية. يعتقد غوته أن على هذين النمطين من النمو والتطور أن يأتيا معاً، أن يندمجا في سيرورة واحدة، إذا أردنا لأي من هذين الوعدين الحداثيين النموذجين أن يتحقق. فالسبيل الوحيد المفتوح أمام الإنسان الحديث إلى تحويل نفسه، كما يرى فاوست وكما سوف نكتشف، هو إحداث الانقلاب الجذري في مجمل العالم المادي والاجتماعي والأخلاقي الذي نعيش فيه. تكمن بطولة البطل غوته في تحرير طاقات بشرية هائلة كانت مكبوتة، ليس فقط في ذاته بل في جميع من يتصل بهم وبالتالي في المجتمع المحيط به ككل. غير أن التطورات التي يطلقها - على الأصعدة الفكرية والأخلاقية والاقتصادية والاجتماعية - لا تلبث أن تتطلب أثماناً بشرية باهظة. ذلك هو معنى علاقة فاوست بالشيطان: لا يمكن تطوير القوى البشرية إلا عبر ما أطلق عليه ماركس اسم «قوى العالم السفلي» (القوى الجهنمية)، تلك الطاقات الظلامية المرعبة التي قد تفلت بقواها الهائلة غير القابلة لأن تخضع لأية سيطرة إنسانية. تشكل مسرحية فاوست غوته تراجيديا التنمية الأولى وما زالت هي التراجيديا التنموية الأفضل حتى اليوم.

يمكن تعقب قصة فاوست عبر ثلاث انقلابات: في البدء يبرز فاوست بوصفه الحالم، وينقلب بعد ذلك، بوساطة مفيستو إلى العاشق، وأخيراً بعد انتهاء مأساة الحب بزمن طويل، يصل فاوست إلى ذروة حياته بوصفه المطوِّر، عنصر التنمية ونابضه.

آـ الانقلاب الأول: فاوست حالماً

حين ترتفع الستارة نجد فاوست وحيداً في غرفته، في ساعة متأخرة من الليل، وهو يشعر بأنه واقع في الفخ. يقول:

«آه! أوا ويلتاه!

أما زلت غائصاً في هذا السجن،

في هذا الجُحْر اللعين المخيف المحفور في الجدار؟

.. ..

ثمة، على أية حال، عالم فسيح في الخارج!».

لا بد لهذا المشهد من أن يقرع ناقوساً يوقظنا من غفوتنا: ليس فاوست إلا حلقة في سلسلة طويلة من أبطال الحداثة وبطلاتها الذين نلتقي بهم فنجدهم يتحدثون مع أنفسهم في منتصف الليل. غير أن المتحدث يكون عادة شاباً صغير السن، معدماً، عديم التجارب - محروماً بالقوة في الحقيقة من التجربة جراء حواجز طبقية أو جنسية أو عرقية فرضها مجتمع يتسم بالقسوة. أما فاوست فليس متوسط العمر فقط (إنه أحد أبطال الأدب الحديث من متوسطي الأعمار، ربما كان الكابتن آحاب هو الثاني)، بل هو ناجح، مثله مثل من هم في سنه، في عالمه هذا، إنه معترف به ويحظى بالاحترام كطبيب، كمحام، كلاهوتي، كفيلسوف، كعالم، كأستاذ جامعي، وكإداري لإحدى الكليات الجامعية. نجده محاطاً بأكوام من الكتب والمخطوطات النادرة والجميلة، باللوحات الفنية الرائعة، بالمخططات والتصاميم والأدوات العلمية - بسائر المعدات والتجهيزات اللازمة لحياة ناجحة يمكن توفرها للعقل. يحدّث نفسه حديثاً لا ينتهي ويقول إنه لم يعش على الإطلاق.

إن ما يجعل انتصارات فاوست تبدو مصائد في نظره هو أنها ظلت حتى الآن انتصارات تخص الداخل، تنتمي إلى العالم الداخلي، فخلال

سنوات عديدة، وعبر عمليات التأمل والاختبار على حد سواء، عبر قراءة الكتب وتعاطي المخدرات، فهو إنساني بالمعنى الأوسع للكلمة: ما من شيء إنساني غريب عنه، فعل كل ما يستطيع فعله في سبيل تنمية قدرته على التفكير والإحساس والرؤية، غير أنه كلما اتسعت دائرة عقله زادت حساسيته عمقاً وتنامى نزوعه نحو الانعزال كما تضاعف فقر علاقته مع الحياة في الخارج - مع الناس الآخرين، مع الطبيعة حتى مع حاجاته الخاصة وقواه النشيطة، لقد تطوّرت ثقافته عبر انفصالها عن كلية الحياة.

نرى فاوست وهو يستدعي قواه السحرية فتتفتح أمام عينيه (وأعيننا) رؤيا كونية رائعة ومثيرة. غير أنه لا يلبث أن يتحول عن هذا البريق الرؤيوي قائلاً: «صحيح أنها صورة عظيمة، غير أنها ليست سوى صورة!» فالرؤية التأملية، صوفية كانت أم رياضية (أو كلتيهما معاً)، تترك العالم حيث هو، تتركه حيث مكان أي متفرج سلبي. أما فاوست فيسعى جاهداً من أجل تحقيق نوع من الاتصال مع العالم الذي سيكون أكثر امتلاءً بالحياة، مع العالم الذي سيكون أكثر إباحية وأكثف نشاطاً في الوقت نفسه:

أيتها الطبيعة اللامتناهية، كيف السبيل إلى الإمساك بك؟

أين هو صدرك العامر؟ أين هو ذلك الذي هو نبع الحياة كلها؟....

ذلك الصدر الذي ينشدُ صدري الجاف نحوه؟

إن قوى عقله، إذ تحولت نحو الداخل، تحولت ضده وانقلبت إلى سجن له هو. يتطلع متوتراً نحو إيجاد مخرج تفيض منه وفرة حياته الداخلية، تعبر به عن نفسها من خلال العمل في العالم الخارجي. ولدى تقليبه لصفحات كتاب السحر يبصر رمز روح الأرض فيبادره على الفور قائلاً:

انظرُ فأحسُ بأن قواي تنمو،
كما لو كنت قد شربت خمرة طازجة أتوقد،
احس بالشجاعة التي تدفعني إلى الغوص في العالم،
إلى تحمُل جميع أحزان الأرض، جميع متع الدنيا؛
إلى مصارعة العاصفة، إلى الالتحام والانقضاض،
إلى التوغل بين أشداق السفينة المحطّمة، دون أي فزع
(462 - 467).

إن فاوست يتوسل إلى روح الأرض، وما إن تظهر له، حتى يؤكد على انتمائه إليها؛ غير أن الروح تسخر منه ومن تطلعاته الفلكية الكونية وتبلغه بأن عليه أن يهتدي إلى روح أقرب إلى حجمه الفعلي. وقبل أن تغيب روح الأرض عن ساحة رؤية فاوست ترميه، بلقب ساخر ستتردد أصداؤه كثيراً في ثقافة القرون المقبلة ألا وهو لقب Ubermensch، «سوبر مان Super man» (الإنسان الفوق بشري). إن مجلدات كاملة يمكن أن تكتب عن تحولات هذا الرمز: اللقب: السوبرمان؛ أما ما يهم هنا فهو السياق الميتافيزيقي والأخلاقي الذي يظهر فيه للمرة الأولى. يقوم غوته بإيجاد السوبرمان لا للتعبير عن الجهود العملاقة التي يبذلها الإنسان الحديث بمقدار ما من أجل أن يشي بالكثير من تلك الجهود مبذولة في غير أماكنها الصحيحة. فروح الأرض لدى غوته تقول لفاوست: لماذا لا تسعى لكي تصبح إنساناً - مخلوقاً إنسانياً حقيقياً - بدلاً من أن تتطلع إلى أن تغدو سوبرماناً؟

ليست مشكلات فاوست مشكلات تخصه وحده؛ إنها مشكلات تسبغ الصفة الدرامية على جملة من الأزمات والتوترات التي دابت على هز المجتمعات الأوروبية في السنوات التي سبقت الثورتين الفرنسية والصناعية. فالتقسيم الاجتماعي للعمل في أوروبا الحديثة المبكرة، من النهضة والإصلاح

إلى زمن غوته بالذات، أفرز طبقة كبرى من منتجي الثقافة والأفكار المستقلين نسبياً. وهؤلاء الاختصاصيون الفنيون والعلميون، القانونيون والفلسفيون، ابدعوا، خلال أكثر من ثلاثة قرون، ثقافة حديثة متألقة وديناميكية، غير أن تقسيم العمل الذي وفّر إمكانية الحياة والازدهار لهذه الثقافة الحديثة، بالذات، أدى في الوقت نفسه إلى إبقاء مكتشفاته وآفاقه الجديدة، كنوزه الكامنة وثماره المرجوة، مغلقة على العالم من حولها. ففاوست يسهم في ثقافة فتحت جملة واسعة وعريضة من الرغائب والأحلام الإنسانية تتجاوز الحدود الكلاسيكية والقروسطية، كما يساعد على خلق مثل هذه الثقافة. وفي الوقت نفسه يظل فاوست جزءاً من مجتمع راكد ومغلق ما يزال مقحماً في قوالب اجتماعية قروسطية واقطاعية: قوالب مثل التنظيم الحرفي الذي يبقيه مع أفكاره أسيرين وبعيدين. وبوصفه حاملاً لثقافة ديناميكية داخل مجتمع راكد فإنه يتمزق بين الحياة الداخلية والحياة الخارجية. ففي السنوات الستين التي قضاها غوته لإنجاز فاوست سيجد مثقفو الحداثة أساليب مذهلة في جدتها لكسر جدران عزلتهم. فهذه السنوات سوف تشهد ميلاد تقسيم جديد للعمل في الغرب، يكون مصحوباً بعلاقات جديدة - علاقات قائمة على المغامرة، كما سنرى، ومأساوية - فيما بين الفكر والحياة السياسية والاجتماعية.

يكون التمزق الذي وصفته في فاوست غوته طاغياً في المجتمع الأوروبي وسوف يشكل أحد المنابع الرئيسية للرومانسية الأممية. غير أن لهذا التمزق صدىً خاصاً في بلدان تكون «متخلفة» على الأصعدة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، فمثقفو ألمانيا في زمن غوته كانوا أول من رأوا مجتمعهم بهذا المنظار حين قاموا بمقارنته مع إنجلترا، مع فرنسا، مع أمريكا المتوسعة. كانت الهوية «المتخلفة» هذه مصدر خزي وعار أحياناً ومصدر فخر واعتزاز (كما في النزعة الرومانسية المحافظة الألمانية) أحياناً أخرى، وخليطاً متطايراً للاثنين معاً معظم الأحيان. وهذا الخليط سيتكرر مرة أخرى في

روسيا القرن التاسع عشر التي سنعاينها بالتفصيل فيما بعد. أما في القرن العشرين فإن مثقفي العالم الثالث حَمَلة الثقافات الطليعية (الأفانغاردية) في مجتمعات متخلفة عاشوا التمزق الفاوستي بحدة خاصة. كثيراً ما ألهمت معاناتهم الداخلية برؤى وأفعال وإبداعات ثورية - كما هي حال فاوست غوته في نهاية الجزء الثاني. غير أن ذلك لم يفضِ، بالقدر نفسه من التكرار، إلا إلى طرق مسدودة مثقلة باللاجدوى واليأس، كما هي حال فاوست في البداية حين يكون غارقاً في أعماق عزلة «الليل».

يسهر فاوست الليل كله فيزيده الجحر الكامن في داخله ظلاماً وعمقاً حتى يقرر أخيراً الانتحار، الانغلاق مرة وإلى الأبد في القبر الذي أصبح عالمه الداخلي. يمسك بقارورة ملأى بالسم. غير أن غوته، لحظة إنكاره الأكثر حلكة، ينقذه ويغرقه في بحر من الضوء والإثبات. تهتز الغرفة كلها، ثمة رنين عذب لأجراس لطيفة في الخارج، تشرق الشمس ضاحكة وتنطلق فرقة ملائكية رائعة لتصدح بأغنية رائعة: إنه عيد الفصح «قام المسيح من رحم العفن!» كما تقول الملائكة «حطّموا قيود السجن واهنأوا بأنوار النهار!». تتابع الملائكة أناشيدها المحلقة وتسقط القارورة عن شفتي البائس؛ لقد تم إنقاذه. اعتبر كثير من القراء هذه المعجزة لعبة سمجة، وسيلة نزلت من السماء بصورة اعتباطية؛ غير أنها أكثر تعقيداً مما تبدو. فما ينقذ فاوست غوته ليس يسوع المسيح: إنه - أي فاوست - يضحك من المحتوى المسيحي الظاهر لما يسمعه. إن ما يدهشه هو شيء آخر إذ يقول:

ومع ذلك، فإن هذا الرنين الذي أدمنته منذ الطفولة / يدعوني الآن بالذات إلى الحياة مرة أخرى.
(769 - 770).

فهذه الأجراس، مثلها مثل المشاهد والألحان والأحاسيس الطارئة، ولكنها متألقة، التي سيقوم بروست وفرويد بالغوص في أعماقها بعد قرون

من الزمان، تعيد الصلة بين فاوست وبين الحياة الدفينة لأيام طفولته. تنفتح بوابات فيضان الذكريات في عقله على مصاريعها، تتدفق موجات المشاعر المفقودة الضائعة لتحتل كيانه، - موجات مشاعر الحب والرغبة، الحنان والانتماء - فيغدو فاوست غارقاً في أعماق عالم طفولي أجبرته أعوام سن الرشد على نسيانه. ومثل غارق أسلم نفسه للتيار ليأخذه حيث يشاء، بادر فاوست، دونما تنبّه واحتياط، إلى الانفتاح على مجمل البعد الضائع من كيانه حتى بات متصلاً مع منابع للطاقة قادرة على تجديده. فحين يتذكر أن أجراس عيد الفصح، أيام طفولته، جعلته يبكي فرحاً وشوقاً، يجد نفسه باكياً مرة أخرى، للمرة الأولى منذ بلغ سن الرشد. إن الفيض الآن يغدو طوفاناً، ويستطيع أن يخرج من جحر غرفة الدراسة إلى الربيع وضوء الشمس، وإذ تواصل مع أعماق ينابيع أحاسيسه ومشاعره بات فاوست مستعداً لأن يبدأ حياة جديدة في العالم الخارجي[7].

لحظة انبعاث فاوست هذه، وقد تم تأليفها في 1799 أو 1800 ونُشرت في 1808، تشكل إحدى قمم الرومانسية الأوروبية. (تتضمن فاوست غوته عدداً من هذه النقاط العالية وسوف نستكشف بعضها). من السهل أن نتلمس كيف أن هذا المشهد يشكل سابقة لبعض الإنجازات العظيمة التي حققها الفن والفكر الحديثان في القرن العشرين: لعل الروابط الأكثر وضوحاً نجدها عند فرويد وبروست وأتباعهما المختلفين. غير أن ما قد لا يكون واضحاً هو نوع العلاقة بين إعادة فاوست لاكتشاف الطفولة وبين أطروحتنا المركزية الأخرى، مع أطروحة الجزء الثاني من فاوست: أي أطروحة التحديث. بالفعل فإن العديد من كتّاب القرنين التاسع عشر والعشرين قد يرون انقلاب فاوست الأخير، دوره كمطور صناعي، بوصفه نفي الحرية العاطفية التي اهتدى إليها هنا بالذات. فمجمل التراث المحافظ - الثوري الجذري، من بورك Burke إلى د. هـ. لورنس D.H.Lawrence، يعتبر تطور الصناعة نفياً جذرياً لتطور الشعور[8]. غير أن الاختراقات النفسية - الروحية

للفن والفكر الرومانسيين - وخصوصاً إعادة اكتشاف المشاعر والأحاسيس العائدة لمرحلة الطفولة - تستطيع، حسب رؤية غوته، أن تطلق طاقات بشرية هائلة من شأنها، فيما بعد، أن تولّد الجزء الأكبر من القوة والمبادرة اللازمتين لمشروع إعادة البناء على الصعيد الاجتماعي. وبالتالي فإن أهمية مشهد الأجراس بالنسبة لتطور فاوست الشخص - وفاوست المسرحية - تكشف عن أهمية المشروع الرومانسي القائم على التحرر الروحي والنفسي في سياق السيرورة التاريخية لعملية التحديث.

في البدء يُصاب فاوست بقشعريرة إذ يجد نفسه عائداً إلى العالم. إنه يوم عيد الفصح حيث آلاف الناس ينسابون أفواجاً خارجين من بوابات المدينة للاستمتاع بوقتهم القصير تحت أشعة الشمس. يندمج فاوست بالجمهور - إنه جمهور طالما ظل يتجنبه طوال سني الرشد - فيحس بأنه اكتسب حيوية ونشاطاً جراء حيوية وتلون التنوع البشري. يقدم لنا وصفاً احتفالياً غنائياً رائعاً (903 - 940) للحياة - لحياة الطبيعة في الربيع، للحياة السماوية المقدسة في قيامة الفصح، للحياة الإنسانية والاجتماعية (وخصوصاً والأكثر إثارة حياة الطبقات الدنيا المضطهدة) في المتعة العامة ليوم العيد، لحياته العاطفية الخاصة في عودته إلى الطفولة. بات فاوست الآن يحس بنوع من الاتصال بين أشكال معاناته ومساعيه الحبيسة الغريبة وبين ألوان معاناة كادحي المدينة الفقراء الذين يحيطون به من كل جانب. وقبل أن يمضي وقت طويل ثمة أفراد يبرزون من بين الجمهور هذا؛ وعلى الرغم من أنهم لم يروا فاوست لسنوات، فإنهم يتذكرونه ويتعرفون عليه فوراً، يحيّونه بحرارة ويقفون معه ليتكلموا ويستعيدوا الذكريات. تكشف ذكرياتهم لنا عن بعد دفين آخر من حياة فاوست. نكتشف أن الدكتور فاوست بدأ حياته العملية طبيباً، وحياته العامة ابناً لطبيب يمارس الطب ويرعى الصحة العامة بين فقراء هذه المقاطعة. في البداية يشعر بالسعادة لعودته إلى أحيائه القديمة هذه ويحس بالامتنان إزاء المشاعر الطيبة التي يبديها الناس الذين

ترعرع معهم. غير أن قلبه لا يلبث أن يهبط ويكتئب؛ فمع عودة المزيد من الذكريات يتذكر الأسباب التي دفعته إلى هجر موطنه القديم هذا. كان فاوست قد بدأ يحس بأن عمل أبيه لم يكن إلا حُطام ممارسة جاهلة. فالأطباء الذين كانوا يمارسون الطب كمهنة قروسطية تقليدية كانوا يتلمسون اعتباطاً ويعمى في الظلام وعلى الرغم من أن الناس كانوا يحبونهم، فإن فاوست متأكد من أنه وأباه كانوا يقتلون أكثر مما يشفون من الناس؛ وبالتالي فإن الشعور بالذنب الذي كتبه فيما مضى يعاوده من جديد. يتذكر فاوست الآن أن السبب الكامن وراء انسحابه من العمل مع الناس وانطلاقه على طريق البحث العلمي الانعزالي، ذلك البحث المفضي إلى المعرفة من جهة وإلى العزلة المكثفة من جهة ثانية، بل وحتى إلى موته في الليلة الماضية، هو التغلب على هذا الإرث الجهنمي المميت، هذا الإرث القائم على القتل.

لم يبدأ فاوست يومه بأمل جديد إلا ليجد نفسه في بؤرة جديدة ملأى باليأس. يعلم أنه عاجز عن النكوص إلى أيام التنسك المريحة في موطن طفولته - رغم أنه يعلم أيضاً أنه لا يستطيع أن ينزلق إلى ما يقربه من وطنه بالقدر الذي كان قريباً منه خلال هذه السنوات كلها. إنه بحاجة لأن يوجد جسراً بين ثبات الحياة مع الناس ودفئها - الحياة اليومية المعاشة في إطار نسيج جماعة ملموسة - من جهة، وبين الثورة الفكرية والثقافية التي حدثت في رأسه من جهة ثانية. تلك هي موضوعة مرثيته الشهيرة:

«ويلتاه! ثمة روحان تعيشان في صدري!»

لا يستطيع فاوست أن يستمر عقلاً بلا جسد، جريئاً وذكياً في فراغ؛ ولا يستطيع أن يستمر في العيش بلا عقل في العالم الذي غادره. عليه أن يعيش في المجتمع بما يفسح لروحه المغامرة مجالاً للتحليق والنمو. ولكن عملية الجمع بين هذين القطبين المتنافرين، عملية تحقيق مثل هذا التزاوج الناجح سوف يتطلب «قوى جهنمية آتية من أعماق العالم السفلي».

في سبيل اجتراح المزاوجة التي يسعى إليها سيتعين على فاوست أن يحتضن جملة كاملة من المفارقات الجديدة، وهي مفارقات حاسمة بالنسبة لبنية النفس الحديثة من جهة ولصرح الاقتصاد الحديث من جهة ثانية. ينتصب مفيستوفيليس غوته بوصفه سيد هذه المفارقات، خليطاً حديثاً لدوره المسيحي التقليدي بوصفه أباً للأكاذيب. وفي سخرية غوتية نموذجية يتراءى لفاوست لحظة يكون الأخير شاعراً بأنه أقرب ما يكون من الله. لقد عاد فاوست إلى غرفة الدراسة المنعزلة مرة أخرى ليتأمل ظروف حياة الإنسان. يفتح فاوست الإنجيل عند مطلع إنجيل يوحنا: «في البدء كانت الكلمة...». يعتبر هذه البداية غير ملائمة كونياً، يلوب عن بديل ويهتدي أخيراً إلى اختيار البديل فيكتب بداية جديدة: «في البدء كان الفعل» ينتشي بفكرة إله يحدد نفسه بالفعل والحركة، عبر الفعل الأول لخلق العالم؛ يمتلئ حماساً لصالح الروح والقوة اللتين تعمران هذا الإله، يعلن عن استعداده لإعادة تكريس حياته على أفعال دنيوية خلاقة. سيكون إلهه إله العهد القديم، إله سفر التكوين الذي يحدد ذاته ويبرهن على قدسيته وسماويته عبر خلق السماوات والأرض(*).

(*) لعب الصراع بين إلهي العهد القديم والعهد الجديد، بين إله الكلمة وإله الفعل، دوراً رمزياً بالغ الأهمية في مجمل الثقافة الألمانية العائدة إلى القرن التاسع عشر. وهذا الصراع المشغول في مؤلفات العديد من الكتّاب والمفكرين الألمان من غوته وشيلر إلى ريلكه وبريشت، كان في الحقيقة حواراً مقنّعاً حول عملية تحديث ألمانيا: هل يتعين على المجتمع الألماني أن يلقي بنفسه في النشاط المادي والعملي «اليهودي»، أي، أن يُقبل على التنمية الاقتصادية والبناء مع تبني الإصلاح السياسي الليبرالي، كما هي الحال في إنجلترا وفرنسا وأمريكا؟ أم يجب عليه، بالمقابل، أن يترفع عن مثل هذه الهموم «الدنيوية» ويتبنى طريقاً «ألمانياً – مسيحياً» منطوياً على الذات في الحياة؟ لا بد من النظر إلى النزعة الألمانية ونزعة معاداة السامية في سياق هذه الصورة الرمزية التي كانت تضع إشارة المساواة بين المجتمع اليهودي في القرن التاسع عشر وبين إله العهد القديم، وتضع إشارة المساواة بين الطرفين من جهة وبين الأساليب الحديثة لممارسة الفعالية والنشاط والانغماس في العالم الأرضي من جهة ثانية.

عند هذه النقطة - نقطة تحديد معنى نبوءة فاوست الجديدة وإعطائه القوة التي تمكنه من تقليد الله الذي يتصوره - بالذات يظهر الشيطان على المسرح. يوضح مفيستوفيليس أن مهمته تتركز على تجسيد الوجه المظلم ليس فقط للإبداع بل وللألوهية والقداسة نفسها. إنه يتوقف طويلاً عند شرح ما بين السطور في أسطورة الخلق اليهودية - المسيحية: هل من المعقول أن يكون فاوست على تلك الدرجة من السذاجة التي تجعله يعتقد بأن الله خلق العالم، بالفعل، «من لا شيء»؟ لا شيء يأتي في الحقيقة من لا شيء، فقط بفضل «كل ما تطلق عليه اسم الخطيئة، التدمير، الشر» يمكن لأي نوع من أنواع الخلق أن يتم ويتحقق. (فخلق الله للعالم بالذات أدى إلى «انتزاع الملكوت القديم من حضن الليل - الأم»). يقول مفيستو:

أنا الروح التي تنكر كل شيء!
وأنا على حق فيما افعل لأن كل من ياتي إلى الوجود
يتعين عليه ان يفنى ويزول ملعوناً...

ومع ذلك فإنه، في الوقت نفسه:

...... جزء من تلك القوة التي
لا تريد إلا الشر، غير انها تفعل الخير على الدوام.

ومن المفارقات أن الشره الشيطاني للتدمير، مثله مثل إرادة الله

يشير ماركس في موضوعته الأولى عن فيورباخ (1845) إلى وجود علاقة قربى بين فيورباخ الإنساني الجذري وبين خصومه الرجعيين من «المسيحيين - الألمان»: فالطرفان كلاهما «لم يعتبرا شيئاً إنسانياً حقاً إلا النشاط النظري، في حين لم ينظر إلى النشاط العملي ولم يحدداه إلا من حيث شكله التجاري «اليهودي، الوسخ» أي شكل الإله اليهودي الذي يوسخ يديه وهو يصنع العالم».

وفعله الإبداعيين اللذين يكونان مدمِّرين، يتكشف عن حقيقة انه شرٌ خلاق ومبدع. يكفي أن يتعاون فاوست مع هذه القوى المدمرة ويمارس نشاطه من خلالها حتى يتمكن من خلق أي شيء في العالم: حقاً، فقط عبر التعاون مع الشيطان، ومن خلال الرغبة «في الشر وحده»، يستطيع فاوست أن ينتهي بالوصول إلى صف الله وأن يتوصل إلى «فعل الخير». إن طريق الجنة مرصوف بالنوايا الشريرة السيئة. كان فاوست توّاقاً إلى استغلال منابع سائر أشكال الإبداع والخلق غير أنه الآن يجد نفسه وجهاً لوجه أمام قوة التدمير بدلاً من ذلك. تغوص المفارقات إلى ما هو أعمق من ذلك: لن يكون قادرياً على خلق أي شيء ما لم يكن مستعداً للتخلي عن كل شيء، للقبول بحقيقة أن كل ما تم خلقه حتى الآن – بل وكل ما من شأنه أن يُخلق في المستقبل من قِبَله – لا بد من أن يتعرض للتدمير في سبيل تمهيد الطريق المؤدي إلى المزيد من الخلق. ذلك هو الديالكتيك الذي يتعين على أبناء الحداثة أن يحتضنوه إذا أرادوا أن يتحركوا ويعيشوا؛ وهو الديالكتيك الذي سيسارع إلى الإحاطة بالاقتصاد الحديث، بالدولة والمجتمع الحديثين جميعاً وتحريكها(*).

أن مخاوف فاوست وهواجسه قوية. تذكروا أنه، قبل سنوات، لم يقف عند هجران ممارسة الطب بل وانسحب من النشاطات والفعاليات

(*) يزعم لوكاش في كتابه غوته وعصره أن «هذا الشكل الجديد من الديالكتيك عن الخير والشر تم تصويره للمرة الأولى من قبل المراقبين الأكثر نفاذ بصيرة لعملية التنمية الرأسمالية». يعلق لوكاش أهمية خاصة على بيرنارد دي ماندفيل Bernard de Mandeville الذي سبق له أن قال في حكاية النحل (1714) إن من شأن الشر الخاص – وخصوصاً الشر والجشع الاقتصاديين – إذا ما تبناه الجميع، أن يفرز خيراً عاماً. هنا، شأنه في أماكن أخرى، تكمن قيمة لوكاش في تأكيده على السياق الاقتصادي والاجتماعي الملموس للتراجيديا الفاوستية، غير أنه في اعتقادي، مخطئ في تحديده لهذا السياق تحديداً بالغ الضيق بوصفه مسألة رأسمالية بحتة فقط. أما تصوري أنا فيؤكد على التناقض والتراجيديا في سائر أشكال المشروع الحديث القائم على المبادرة والإبداع والخلق.

العملية كلها لأنه مع أبيه كانا يقتلان الناس نتيجة الإهمال والغفلة. لا تتركز رسالة مفيستو على لوم المرء لذاته جراء الحوادث العارضة في عملية الخلق الإلهية، فتستطيع أن تلقي عن كاهلك شعورك بالذنب وأن تتحرك بحرية. لن تعود مضطراً لأن تتردد إزاء السؤال الأخلاقي الذي يقول: هل يتوجب علي أن أفعل هذا؟ فعلى الطريق المفتوح لسيرورة التطور الذاتي يبقى السؤال الحيوي الحاسم الوحيد متركزاً على: كيف أفعل هذا؟ كبداية سيتولى مفيستو مهمة إرشاد فاوست إلى كيفية العمل؛ وفيما بعد، بعد أن يكون البطل قد عاش ونما، فإنه سيكون قد تعلّم الطريقة وكيفية التصرف وحده.

ما السبيل؟ يقدم مفيستو نصيحة متعجلة سريعة قائلاً:

يا للعنة! إن لك يدين وقدمين،
لك رأس ومؤخرة هما لك أنت وحدك؛
إذا استطعت أن أجد متعة في الأشياء،
فهل ذلك يعني أنها أقل تبعية لي وخضوعاً لمشيئتي؟
إذا استطعت شراء ستة من الجياد،
أفلا تكون قواها كلها لي أنا؟
أتمكن من أن أنطلق راكضاً، أن أن أكون رجلاً حقاً،
كما لو كانت دزينتنا السقان هي لي أنا. (1820 - 1828).

سيقوم المال بدور إحدى الأدوات الوسيطة الحاسمة: كما يقول لوكاش «المال بوصفه امتداداً للإنسان، بوصفه سلطة الإنسان على الناس الآخرين وعلى الظروف»؛ «إنه توسيع سحري لنطاق الفعل البشري، عن طريق المال». من الواضح هنا أن النظام الرأسمالي هو إحدى القوى الأساسية الكامنة وراء تطور فاوست[9]. غير أن هناك جملة من الأطروحات المفيستوفيلية التي تتجاوز حدود الاقتصاد الرأسمالي وآفاقه. أولاً، ثمة

الفكرة الواردة في الرباعية الأولى والتي تقول إن جسد الإنسان وعقله، وسائر قدراتهما ما وُجدت إلا لتستخدم إما كأدوات مباشرة أو كمصادر ومنابع لعمليات تنموية طويلة الأمد. لا بد من استغلال الجسد والروح إلى الحدود القصوى للحصول على أكبر قدر من العائد، ولكن ليس مالاً فحسب، بل تجربة، كثافة، حياة غنية، فعلاً، إبداعاً. سيكون فاوست سعيداً إذا استطاع أن يسعى إلى تحقيق هذه الأهداف عن طريق المال (ومفيستو سيزوده بالمال)، غير أن مراكمة المال ليست بحد ذاتها واحداً من أهدافه. صحيح أنه سيغدو نوعاً من أنواع الرموز الرأسمالية، غير أن رأسماله الذي سيبقى دائباً على الإلقاء به في الدوران وفي عملية السعي المستمر إلى التوسع سيكون هو نفسه. وسوف يؤدي هذا إلى جعل أهدافه معقدة وغامضة بسائر الأشكال والألوان التي هي بعيدة كل البعد عن الحد الأدنى الرأسمالي الفاصل. لذا فإن فاوست يقول:

.... عقلي أنا
لن ينغلق بعد الآن على أي ألم،
وما هو مقسوم للبشرية كلها
سوف استمتع به في أعماقي؛ سوف أضم
وأحتضن داخل روحي القمة الشاهقة والوادي السحيق،
سوف أترك نفسي تنمو جزءاً منهما، بلا قيود أو حدود،
إلى أن يتم انسحاقي، مثلي مثل الأشياء الأخرى.
(1768 - 1775).

نحن هنا أمام اقتصاد ناشئ يقوم على التنمية الذاتية القادرة على قلب حتى الخسائر البشرية الأشد هولاً وسحقاً إلى مصدر للربح والنمو الروحيين.

أما اقتصاد مفيستو فنجده أكثر فجاجة وقسوة، أكثر اتصافاً

بالتقليدية، أقرب إلى فجاجات الاقتصاد الرأسمالي بالذات. غير أن التجارب التي يدفع فاوست إلى شرائها مهما كان الثمن لا تنطوي على أي شيء برجوازي متأصل. تشي رباعية «الجياد الستة» بأن البضاعة الأثمن، من وجهة نظر مفيستو، هي السرعة. للسرعة هذه، قبل كل شيء، فوائدها واستخداماتها: فكل من يريد أن يفعل أشياء عظيمة في العالم سيكون بحاجة لأن يتحرك عبره وحوله بسرعة. إلا أن السرعة، عدا هذا، تولّد هالة جنسية مميزة: كلما استطاع فاوست «أن ينطلق بسرعة» أكبر، استطاع أن يصبح «رجلاً حقيقياً» أكثر - أن يصبح أكثر ذكورة وأقوى جنسياً. إن مسألة المال والسرعة والجنس والقوة بعيدة عن أن تكون مقصورة على النظام الرأسمالي. إنها مركزية، وبالقدر نفسه، بالنسبة للخرافات الجماعية التي شابت اشتراكية القرن العشرين، كما بالنسبة لمختلف الأساطير الشعبوية التي طغت على العالم الثالث: فلنتذكر تلك الملصقات العملاقة والتماثيل الكبيرة لمجموعات البشر في الساحات العامة وهي تصور شعوباً بأكملها، بأجساد متوترة ونابضة وكأنها جسد واحد، تندفع إلى أمام لتتجاوز الغرب المتدهور المحتضر. إن هذه التطلعات هي تطلعات حديثة كونياً بصرف النظر عن الأيديولوجية الكامنة وراء عمليات التحديث الجارية. كذلك حديثة حداثة كونية وشاملة تلك الضغوط الفاوستية الداعية والدافعة إلى استخدام أي جزء من ذواتنا وأي شخص آخر للاندفاع مع غيرنا للوصول إلى أبعد نقطة ممكنة.

ثمة مسألة أخرى حديثة كونياً هنا: ما هي وجهتنا المفترضة التي ننتظر الوصول إليها آخر الأمر؟ عند إحدى النقاط، تلك النقطة التي يعقد فيها صفقته، يشعر فاوست أن الشيء الحاسم هو الاستمرار في الحركة، ويقول: «إذا وقفت حيث أنا فسأكون عبداً» (1692 - 1712)؛ إن فاوست مستعد لأن يتخلى عن روحه للشيطان لحظة يرغب في الراحة - حتى ولو برضى وقناعة. تغمره السعادة إذ تتاح له فرصة «الغوص في دوامة الزمن،

في مجرى الأحداث» ويعلن أن ما يهم هو السيرورة، هو العملية، لا النتيجة: «إن النشاط المفعم بالقلق هو الذي يبرهن على أن الإنسان إنسان فعلاً» (1755 - 1760). غير أنه، بعد لحظات، ينشغل بمسألة ما نوع الإنسان الذي يريد أن يكونه ويؤكده؟ لا بد من وجود نوع ما من أنواع الهدف النهائي للحياة الإنسانية. يصرخ فاوست بأعلى صوته: «من أنا إذن، إذا لم أكن قادراً على بلوغ تاج الإنسانية، هذا التاج الذي تتوق إليه الحواس كلها؟» (1802 - 1805).

أما مفيستوفيليس فيرد عليه بأسلوب المختصر المفيد قائلاً: «أنت في النهاية، من أنت». ويسارع فاوست إلى الخروج من الباب إلى العالم الخارجي مصطحباً هذا الغموض في مسيرته الهائمة.

بـ الانقلاب الثاني: فاوست عاشقاً

عبر القرن التاسع عشر كله ظلت «مأساة غريشن» التي تختم الجزء الأول من مسرحية فاوست تعتبر قلب العمل؛ تم تقنينها فوراً كما جرى الاحتفال بها مرة أخرى بوصفها إحدى قصص الحب العظيمة عبر الأزمان والعصور. غير أن القراء والجمهور المعاصرين يميلون إلى إبداء الشك ونفاد الصبر إزاء هذه القصة لبعض تلك الأسباب التي جعلت أسلافنا يحبونها بالذات: فبطلة غوته تبدو ببساطة أطيب من أن تكون حقيقية، أو من أن تكون مثيرة. إن براءتها البسيطة، وطهرها الكامل ينتميان إلى عالم الميلودراما العاطفية أكثر من انتمائها إلى التراجيديا، وإن كنت أرى أن غريشن في الحقيقة هي شخصية أكثر ديناميكية وأكثر إثارة بل وشخصية تراجيدية أصيلة بالمقارنة مع الصورة المألوفة التي تُقدم بها. اعتقد أن عمقها وقوتها سيبرزان بقدر أكبر من الحيوية إذا ركّزنا على فاوست غوته بوصفها قصة تنمية أو تطور، بوصفها مأساة أو تراجيديا للتنمية والتطور. فلهذا القطاع من التراجيديا، كما نرى، ثلاثة أبطال: غريشن نفسها، فاوست و«العالم

الصغير» - عالم البلدة الصغيرة المتدينة المغلق الذي خرجت منه غريشن - كان هذا هو عالم طفولة فاوست، العالم الذي لم يستطع أن يتلاءم معه عبر انقلابه الأول على الرغم من أن أجراسه أعادت فاوست إلى الحياة في أعمق لحظات يأسه، إنه العالم الذي سيقوم فاوست بتدميره تدميراً كاملاً ونهائياً بعد انقلابه الثالث والأخير. أما الآن، في مرحلة الانقلاب الثاني، فإنه سيهتدي إلى طريقة مناسبة لمواجهة هذا العالم بأسلوب فعّال، للتفاعل معه؛ وفي الوقت نفسه سيقوم بإيقاظ غريشن وتنبيهها إلى أساليب في العمل والتفاعل تخصها هي وحدها بصورة مميزة. ستقوم قصة حبهما بإسباغ الصفة الدرامية، على التأثير المأساوي - المتفجر على الصعيدين الداخلي والخارجي - لجملة الرغبات والحساسيات الحديثة على العالم التقليدي.

قبل أن تتوفر لنا إمكانية قياس عمق المأساة الواقعة في نهاية القصة، يتعين علينا أن نمسك بالسخرية الأساس التي تخترق هذه القصة من بدايتها: ففي أثناء عمله مع الشيطان ومن خلاله يتطور فاوست فيصبح إنساناً أفضل حقاً. والطريقة التي يتبعها غوته لتحقيق هذا جديرة باهتمام خاص. مثله مثل العديد من متوسطي الأعمار من الرجال والنساء ممن يعيشون نوعاً من الانبعاث أو الميلاد الجديد، يحس فاوست بادئ ذي بدء بقواه الجديدة بوصفها طاقات جنسية؛ فالحياة الجنسية هي الدائرة التي يتعلم منها فاوست للمرة الأولى كيف يعيش ويتصرف. وبعد فترة قصيرة من مرافقته لمفيستو يصبح فاوست مشعاً ومثيراً. بعض التغييرات تتحقق من خلال عوامل مساعدة اصطناعية مثل الملابس الأنيقة الزاهية (لم يسبق لفاوست أن اهتم بمظهره، فكل ما يأتيه من دخل معقول حتى الآن ظل ينفقه على الكتب والمعدات) ومثل العقاقير المأخوذة من مطبخ الساحرة التي تجعل فاوست يحس بأنه أصغر سناً بثلاثين سنة - سينطوي هذا البند الأخير على حدة خاصة بالنسبة لأولئك الذين عاشوا عقد الستينيات - وخصوصاً ممن كانوا في أواسط أعمارهم).

وفضلاً عن ذلك فإن مكانة فاوست الاجتماعية ودوره يتغيران تغيّراً ذا شأن: فبعد أن أصبح مزوداً بالأموال الميسورة وإمكانية الحركة صار فاوست الآن حراً في أن يتسربَ من الحياة الأكاديمية (تنفيذاً لحلم ظل يراوده منذ سنوات كما يقول) وأن يجوب العالم بانسياب، غريباً متأنقاً جوالاً، تجعله هامشيته بالذات شخصية محاطة بالألغاز والرومانسية. غير أن أثمن هدايا الشيطان هي الأقل اصطناعية، الأعمق والأكثر دواماً: إن الشيطان يشجع فاوست على «الثقة بالنفس»؛ وما إن يتعلم فاوست كيف يثق بنفسه حتى يغمره طوفان من السحر والاعتداد يكفي، جنباً إلى جنب مع تألقه وطاقته المتأصلين، لجعل أقدام النساء تزل بسهولة. ثار غضب أخلاقيي عهد الملكة فكتوريا من أمثال كارليل Caelyle وجي. ه. لويس G.H. Lewes (أول كُتّاب سيرة حياة غوته الكبار وعشيق جورج إيليوت George Eliot) إزاء هذا الانقلاب وحضوا قراءهم على تحمله بشجاعة في سبيل التفوق النهائي والارتقاء. إلا أن نظرة غوته الخاصة إلى انقلاب فاوست وتحوّله فهي نظرة أكثر إيجابية بكثير. ففاوست ليس موشكاً على التحول إلى دون جوان كما يلح عليه مفيستوفيليس أن يفعل الآن بعد أن بات يمتلك المظهر والمال والمعدات اللازمة لذلك. إنه شخص أكثر جدية من أن يسمح لنفسه بأن يلعب بالأجساد والأرواح، سواء أكانت لآخرين أن له هو. بل إنه حتى أكثر جدية من ذي قبل، لأن دائرة اهتماماته وهمومه اتسعت. فبعد حياة قامت على الانطواء الذاتي متزايد الضيق، يجد نفسه فجأة وقد أصبح مهتماً بالناس الآخرين، حساساً إزاء ما يشعرون به وما يحتاجون إليه، مستعداً ليس فقط للجنس بل وللحب أيضاً. إذا أخفقنا في رؤية النمو الإنساني الحقيقي والمثير للإعجاب الذي يمر به، فإننا سنبقى عاجزين عن إدراك الثمن الإنساني الذي انطوى عليه ذلك النمو.

بدأنا مع فاوست وهو مبتعد فكرياً عن العالم التقليدي الذي نشأ فيه، ولكنه أسير لهذا العالم على الصعيد المادي. وبعد ذلك، عبر وساطة

مفيستو وأمواله صار قادراً على أن يصبح، من الناحيتين المادية والروحية، حراً. إنه الآن يتحرر تحرراً واضحاً من «العالم الصغير»؛ يستطيع أن يعود إليه كزائر غريب، يستطيع أن يستعرضه ككل من وجهة نظره المتحررة، فيقع، وياللمفارقة! في حبه. تصعقه غريشن - تلك الفتاة الصغيرة التي تصبح صاحبة فاوست الأولى أولاً، عشيقته الأولى بعد ذلك، وضحيته الأولى آخر الأمر - بوصفها رمزاً لكل ما هو جميل ورائع في العالم الذي هجره ففقده قبل كل شيء. يغدو فاوست أسيراً لسحر براءتها الطفولية، لبساطتها النابعة من انتمائها إلى بلدة صغيرة، لتواضعها المسيحي.

ثمة مشهد (2679 - 2904) يجوس فيه فاوست في غرفتها النظيفة ولكنها فقيرة في كوخ يعود لأسرة فقيرة، وهو يتأهب لأن يترك لها هدية سرية. إنه يعانق الأثاث، يرفع الغرفة إلى مستوى «مزار مقدس» كما يرفع الكوخ إلى سوية «ملكوت السماء»، والأريكة التي يجلس عليها إلى مستوى «العرش البطريركي» يقول فاوست فيما يقول:

ما هذا الشعور بالسكون الذي يتملكني؟!

ما هذا النظام والترتيب الباعث على الرضى الكامل؟!

ما أكبر الثراء في هذا الفقر!

ما أعظم السعادة والفرح في هذا السجن! (2691 - 2694).

غير أن أنشودة فاوست الفاضحة الإباحية القائمة على إشباع الغريزة الجنسية عن طريق النظر إلى عملية ممارسة الجنس أو تخيلها هي أنشودة غير مريحة بل ولا تُطاق بالنسبة لنا لأننا نعلم - وإن كان هو نفسه لا يستطيع أن يعرف من الآن - أن ولعه بغرفتها بالذات (لك أن تقرأ ولعه بجسدها، بحياتها) هو جزء من مؤامرة ضد تلك الغرفة، هو الخطوة الأولى من سيرورة محكومة بأن تدمرها؛ لا يكون التدمير بسبب أي سوء

نية لدى فاوست: كل ما في الأمر هو أن فاوست لن يتمكن من كسب حبها أو من التعبير عن حبه هو إلا عبر سحق مملكتها الآمنة الهادئة والمسالمة. ومن جهة أخرى، ما كان فاوست ليستطيع أن يقلب عالمها رأساً على عقب لو كانت هي مستقرة حيث هي باطمئنان كما يظن. سوف نرى أن غريشن هنا قلقة مثلها مثل فاوست في مكتبه، وإن كانت تفتقر إلى المفردات اللازمة للتعبير عن سخطها واستيائها إلى أن يأتي هو ليلتقي بها. لو كان هذا القلق الداخلي غائباً لاستعصت غريشن على فاوست؛ لما استطاع الأخير أن يقدم لها شيئاً. ما كانت قصة حبهما المأساوية لتتطور لو لم يكونا روحين قريبتين إحداهما من الأخرى من البداية.

تدخل غريشن، مثقلة بأحاسيس غريبة؛ تدندن مترنمة بأغنية حب وموت تمتلكها. ثم تكتشف الهدية، الحلي التي وفرها مفيستو لفاوست؛ تتزين بالحلي وتنظر في المرآة. ولدى استغراقها في تأملاتها نلاحظ أنها أكثر حذلقة في شؤون الدنيا مما يتوقعها فاوست. فهي تعرف كل شيء عن الرجال الذين يُغرقون الفتيات الفقيرات بالهدايا: تعرف ما يريدونه منهن؛ تعرف كيف تنتهي القصة عادة. وتعرف أيضاً مدى شدة شره الفقراء حولها إزاء هذه الأشياء. من حقائق الحياة المرة، رغم أن جواً خانقاً من النزعة الأخلاقوية الورعة يلف هذه البلدة المزدحمة، أن عشيقة رجل ثري ما زالت أعلى شأناً من قديسة جائعة. «كل الأشياء تنساق وراء الذهب وكل الأشياء تتوقف على الذهب... فواحسرتاه علينا نحن الفقراء». إلا أن شيئاً حقيقياً، شيئاً ثميناً فعلاً وبشكل أصيل، يحصل لها، رغم كل حذرها وتيقظها. لم يسبق لأحد أن أعطاها شيئاً؛ نشأت وترعرعت فقيرة في الحب كما في المال؛ لم يسبق لها أن فكرت بنفسها على أنها جديرة بالهدايا أو بالعواطف التي يفترض في هذه الهدايا أن تحملها. أما الآن فإنها تنظر إلى نفسها في المرآة - ربما للمرة الأولى في حياتها - فتتأجج نيران ثورة عارمة في داخلها. فجأة تصبح شديدة الاهتمام بنفسها، تنقضُ على

إمكانية صيرورتها شيئاً مختلفاً، إمكانية تغيير ذاتها، إمكانية التطور أو النمو. لم تعد ملائمة لهذا العالم الذي عاشت فيه حياتها كلها.

ومع تكشف جوانب القضية تتعلم غريشن فن الإحساس بأن تكون مرغوبة ومحبوبة في الوقت نفسه، نهمة وعاشقة في وقت واحد، وتضطر إلى تطوير إحساس جديد بذاتها على عجل. تندب غريشن حظها لأنها ليست ذكية؛ غير أن فاوست يبلغها بأنه يحبها على بساطتها العذبة وتواضعها الجميل «أسمى هبات الطبيعة»؛ إلا أن غوته يظهرها وهي تغدو أذكى فأذكى من لحظة إلى أخرى، لأن الذكاء هو السبيل الوحيد الذي يمكّنها من مواكبة الانتفاضات العاطفية التي تمر بها. لا بد لبراءتها من أن ترحل – ليس فقط بكارتها بل وسذاجتها التي هي أهم – لأن عليها أن تبني حياة مزدوجة وتحافظ عليها ضد الأعين المتجسسة للأسرة، والجيران ورجال الدين، ضد سائر الضغوط الخانقة لعالم البلدة الصغيرة المغلقة. لا بد لغريشن من أن تتعلم كيف تتحدى وجدانها الخاص المثقل بالشعور بالذنب، وجدانها القادر على زرع الرعب في قلبها أكثر من أية قوة خارجية. وحين تتصادم مشاعرها الجديدة مع دورها الاجتماعي القديم، فإنها تتوصل إلى قناعة تقول بأن حاجاتها الخاصة مشروعة وذات أهمية، كما تحس بنوع جديد من احترام الذات. إن الطفلة الملائكية التي يهيم فاوست بحبها تتلاشى أمام ناظريه؛ يؤدي الحب إلى جعلها تنمو وتكبر.

أصيب فاوست بالدهشة إذ رآها تنمو؛ فهو لا يجد نموها أمراً خطراً لأنه لا ينطوي على عواقب اجتماعية ولا يحاط بالتعاطف والتأييد إلا من جانب فاوست نفسه. في البدء يَبرز يأسها على السطح على شكل حماس مشبوب، فيطير فاوست من الفرح. غير أن اندفاعها لا يلبث أن يتحول الى نوبة هستيرية، إلى حالة يتعذر عليه التعامل معها. صحيح أن فاوست يحبها، ولكن حبه يأتي في سياق حياة ملأى، حياة تكون محاطة بماض ومستقبل وبعالم فسيح بات هو مصمماً على اكتشافه، في حين أن

حب غريشن له يكون بلا أي سياق على الإطلاق، فهو يشكل رابطها الوحيد بالحياة. يصاب فاوست بالذعر ويغادر البلدة إذ يضطر إلى مواجهة الحدة اليائسة لحاجتها.

إن قرار فاوست الأول يقوده إلى «غابة وكهف» رومانسيين، حيث يستغرق وحده في تأملاته، عبر أشعار غنائية رومانسية بديعة، عن غنى الطبيعة وجمالها ورحمتها. والشيء الوحيد الذي يعكر صفو فاوست هنا هو وجود مفيستوفيليس، الذي يذكّره برغباته فينسف هدوء باله. يوجه مفيستو انتقاداً لاذعاً إلى تأليه فاوست الرومانتيكي النموذجي للطبيعة. فهذه الطبيعة الخالية من الجنس والسمة الإنسانية والمفرغة من سائر أشكال الصراع كلها والتي لا تخضع إلا للتأملات الهادئة، ليست إلا كذبة جبانة. إن الرغبات التي جذبت فاوست إلى غريشن هي رغبات طبيعية أصيلة مثلها مثل الأشياء الأخرى التي يزخر بها هذا المشهد الغنائي الجميل. وإذا كان فاوست يريد حقاً أن يتوحد مع الطبيعة فإن من الأفضل له أن يجابه العواقب الإنسانية - البشرية المترتبة على طبيعته الخاصة المندفعة. وفيما هو مشغول بنظم القصائد الشعرية تبادر المرأة التي أحب «طبيعتها» (انتماءها للطبيعة)، والتي مارس الحب معها، إلى الخروج وحدها بدونه. يقوم فاوست بتعذيب نفسه عبر الشعور بالذنب. وبالفعل فإنه يبالغ بهذا الشعور بالذنب وهو يقلص حرية غريشن ومبادرتها في قصة حبهما إلى حدودهما الدنيا.

يوظف غوته هذه المناسبة ليشي بمدى إمكانية استغراق عاطفة الشعور بالذنب في بحار الحماية والخداع الذاتيين. إذا كان فاوست شخصاً بالغ السوء، شخصاً تكرهه الآلهة كلها وتسخر منه، فما الخير الذي يمكنه أن يحققه لها؟ من المثير للاستغراب أن الشيطان هنا يقوم بدور ضمير فاوست فيجره إلى مهاوي عالم المسؤولية والتبادل الإنسانيين السفلي. غير أن فاوست سرعان ما يحلق مرة أخرى تحليقاً

يكون أكثر إثارة هذه المرة. لقد بات يحس بأن غريشن إذ أعطته كل ما تستطيع إعطاءه، جعلته متعطشاً لما هو أكثر مما تستطيع تقديمه. يطير فاوست ليلاً إلى جبال هارتز بصحبة مفيستو للمشاركة في احتفالات عيد فالبور غيسناخت Walpurgisnacht الذي هو عيد ساحرات يتسم بطقوس العربدة. وهناك يستمتع فاوست بنساء أكثر خبرة وأقل حياء، بمخدرات أقوى تأثيراً، وبأحاديث غريبة ومثيرة تشكل أسفاراً ورحلات بحد ذاتها. إن هذا المشهد، وهو متعة كاتبي السيناريوهات ومصممي الأزياء والديكورات منذ بدايات القرن التاسع عشر، هو أحد الأعمال الفنية الرائعة والعظيمة لغوته. فالقارئ أو المُشاهد، مثلهما مثل غوته نفسه، محكوم بأن يلهو ويشرد إزاءه. فقط بعد انتهاء الليل يمر بمخيلته سهم مشؤوم: يسأل فاوست عن الفتاة التي خلّفها وراءه فيسمع أسوأ الأخبار.

فيما كان فاوست بعيداً يتجاوز حدود أحضان غريشن، ينقضُّ «العالم الصغير» الذي انتزعها منه - ذلك العالم القائم على «النظام والقناعة التامة» الذي وجده بالغ العذوبة، ينقضُّ على غريشن ويسحقها. فأنباء حياتها الجديدة انتشرت، أصدقاؤها وجيرانها القدامى راحوا يهاجمونها بقسوة بربرية وثورة غضب عارمة. نسمع أخاها فالنتاين ذلك الجندي العابث الدنيء وهو يتحدث عن أنه فيما مضى كان يقدسها، يضعها في مرتبة القداسة، ويفاخر بفضائلها في الحانات والبارات، غير أن أي وغد بات الآن قادراً على أن يسخر به وبالتالي فإنه صار يكرهها من أعماق قلبه. وفيما نصغي، وغوته يطيل انتقاداته اللاذعة الساخرة كي يضمن أننا أدركنا المغزى، نتبين أن فالنتاين لم يلاحظ غريشن فيما مضى بأكثر مما يلاحظها الآن: كانت رمزاً من السماء عندئذ، وهي الآن رمز من الجحيم، غير أنها لم تكن، على الدوام، إلا إضافة ملحقة بمكانته وغروره، لم تكن قط شخصية مستقلة لها

حقوق كاملة، تلك هي الروابط العائلية في «العالم الصغير» لدى غوته. ينقضُّ فالنتاين على فاوست في الشارع، يتقاتلان، يجرح فاوست غريمه جرحاً مميتاً، بمساعدة مفيستو) فيهرب فالنتاين طلباً للنجاة وهو يلعن أخته بعبارات داعرة ويحمّلها مسؤولية موته داعياً أهل البلدة إلى قتلها وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة. وبعد ذلك تموت أم غريشن، ومرة أخرى تُعتبر مسؤولة. (إن مفيستو هو الطرَف المذنب هنا ولكن غريشن والذين يحاكمونها لا يعرفون الحقيقة). ثم تنجب غريشن طفلاً - إنه ابن فاوست - فتتعالى الصيحات المطالبة بالانتقام والثأر. إن أبناء البلدة الفرحين لعثورهم على كبش فداء يحمّلونه مسؤولية نذالاتهم وسفالاتهم هم، يتلهفون بشبق لموتها. وتكون غريشن بدون أية حماية في غياب فاوست، في عالم ما زال إقطاعياً حيث تكون لا المكانة الاجتماعية فقط بل وحتى النجاة والاستمرار في الحياة أمراً متوقفاً على حماية آخرين أقوى من الضحية، من الفرد كائناً من يكون. (ظل فاوست، بطبيعة الحال، متمتعاً بحماية رائعة وممتازة منذ البداية وحتى النهاية).

تحمل غريشن أحزانها إلى الكاتدرائية عاقدة الأمل على أن تجد الراحة هناك. لنتذكر أن فاوست كان قادراً على القيام بالشيء نفسه: فأجراس الكنيسة هي التي أعادته عن طريق الموت. غير أن فاوست استطاع، عندئذ، أن ينتمي إلى المسيحية انتماءه إلى سائر الأشياء الأخرى وسائر الأشخاص الآخرين جميعاً، بمن فيهم غريشن نفسها: استطاع أن يأخذ ما هو بحاجة إليه لتطوره الخاص وأن يترك ما عدا ذلك. أما غريشن فبالغة الجدية والأمانة مما يمنعها من أن تكون انتقائية بهذه الطريقة. لذا فإن الرسالة المسيحية التي استطاع فاوست أن يفسرها بوصفها رمزاً للحياة والمتعة، تجابه غريشن بحرفيّة ساحقة: «يوم الغضب؛ في ذلك اليوم سينحلُّ العالم في السنة اللهب» هي العبارات التي تسمعها. لا يقدم لها عالمها شيئاً سوى العذاب والرعب: فالأجراس التي سبق لها أن

انقذت حياة حبيبها تدق الآن ناقوس موتها. إنها تحس بها في أعماقها، مطبقة عليها من كل الجهات: الأرغن يخنقها، الكورس يذيب قلبها، الأعمدة الرخامية تسجنها، وقبة السقف تطبق عليها وتسحقها. تصرخ غريشن وتولول؛ تقع على الأرض تائهة محبطة. إن هذا المشهد المرعب (3776 - 3834)، هذا المشهد التعبيري بكثافته السوداء والحادّة، يشكل حكماً بالغ القسوة على العالم القوطي كله، وهو عالم سوف يرفعه مفكرون محافظون وسوف يبالغون في إسباغ الصفة المثالية عليه وخصوصاً في ألمانيا، خلال القرن التالي. ذات مرة، ربما كان الحلم القوطي يقدم للبشرية نموذجاً مثالياً عن الحياة والنشاط، عن النضال البطولي في سبيل بلوغ السماء، أما الآن فإن كل ما لدى هذا الحلم، كما يقدمه غوته عند نهاية القرن الثامن عشر، لا يعدو كونه وزناً ميتاً وعبئاً ثقيلاً يثقل كاهل أصحابه فيسحق أجسادهم ويخنق أرواحهم.

تأتي الخاتمة بسرعة البرق: يموت طفل غريشن الوليد، يلقون بغريشن في زنزانة مظلمة، يحاكمونها بتهمة جريمة القتل، ويصدرون بحقها حكماً يقضي بإعدامها. في مشهد أخير يمزق القلب يأتيها فاوست الى الزنزانة في منتصف الليل. في البدء لا تعرفه. تتصوره الجلاد فتقدم له جسدها، بحركة مجنونة ولكنها مناسبة بصورة مرعبة، لتلقي الضربة الأخيرة. يقسم فاوست لها بأنه يحبها ويطالبها، بإلحاح، بأن تهرب معه. يمكن ترتيب الأمور كلها: ليست بحاجة إلا ان تخطو خطوة واحدة إلى خارج الباب كي تصبح حرة طليقة. إنها تتأثر تأثراً بالغاً، ولكنها ترفض أن تتحرك. تقول: إن عناقه بارد، إنه لا يحبها حباً حقيقياً. ثمة جزء من الحقيقة هنا: على الرغم من انه لا يريدها أن تموت، فإنه في الوقت نفسه، لا يريد أيضاً أن يعيش معها بعد الآن. فبعد انجذابه بقوة ونفاد صبر الى عوالم جديدة زاخرة بالتجارب والأفعال والحركات، أصبح فاوست يحس بأن همومها وحاجاتها ومخاوفها باتت قيوداً ثقيلة أكثر فأكثر. غير أن

غريشن لا تعتزم أن تحمّله أية مسؤولية: حتى لو أرادها حقاً، حتى لو استطاعت أن تقتنع بجدوى الهرب، «فما الفائدة من الفرار؟ إنهم كامنون في انتظاري» (4545). إنهم قابعون في داخلها. حتى وهي تتخيّل الحرية، تقفز صورة أمها إلى أعلى، إنها جالسة على صخرة (الكنيسة؟ الهوة السحيقة للعالم السفلي؟)، تهز برأسها، تقف في طريقها، تبقى غريشن حيث هي وتموت.

إن فاوست مثقل بالحزن وبالشعور بالذنب. يجابه مفيستو في حقل أجرد وفي يوم كئيب ويصرخ محتجاً على مصيرها المأساوي. أيُّ عالم هذا الذي تحدث فيه الأمور بهذه الطريقة؟ وعند مثل هذا المنعطف، حتى الشعر نفسه يموت: يقوم غوته بتشكيل هذا المشهد الوحيد عبر لغة نثرية أشبه بالعواء والنباح. يأتي رد الشيطان الأول محكماً وقاسياً: «لماذا ترتبط بنا إذا كنت عاجزاً عن الاستمرار إلى النهاية؟ تريد أن تطير ولكنك تدوخ!»». إن للنمو الإنساني تكاليفه الإنسانية، وعلى كل من يريد النمو أن يدفع الثمن، وهو ثمن باهظ جداً. غير أن الشيطان يقول بعد ذلك شيئاً آخر، شيئاً يبدو، رغم قسوته الظاهرية، منطوياً على قدر معين من الراحة: «ليست هي الأولى». إذا كان الدمار والخراب ملازمين لسيرورة التطور الإنساني فإن فاوست متحرر، جزئياً على الأقل، من المسؤولية الشخصية. ما الذي يستطيع أن يفعله؟ حتى لو سبق له أن أبدى استعداداً للاستقرار والعيش مع غريشن، وللتوقف عن أن يكون «فاوستياً» – وحتى لو كان الشيطان قد سمح له بالتوقف (خِلافاً لشروط الصفقة الأساسية)، لما استطاع أن يتناغم قط وينسجم مع عالَمها؛ فلقاؤه الوحيد المباشر مع أحد ممثلي ذلك العالم، لقاؤه مع فالنتاين، لم يتمخض إلا عن عنف مميت. من الواضح أن ليس هناك أي مجال للحوار بين إنسان منفتح وعالم مغلق.

غير أن للتراجيديا بعداً آخر. حتى لو كان فاوست، بشكل ما،

مستعداً وقادراً على أن يتكيّف مع عالم غريشن، فإن غريشن هي نفسها لم تكن ما تزال مستعدة وقادرة على التعايش مع ذلك العالم. ففاوست، عبر اقتحامه الدرامي لحياتها، قام بتحريكها ويدفعها على مسار يخضها. إلا أن رحلتها كانت محكومة بأن تنتهي بكارثة، لأسباب كان يتعيّن على فاوست أن يتنبأ بها مسبقاً: لأسباب مرتبطة بجنسها كامرأة وبطبقتها. حتى في عالم يضم جيوباً إقطاعية، فإن رجلاً يملك كثيراً من المال لا يكون مرتبطاً بالأرض أو الأسرة أو المهنة، يتمتع بحرية للحركة تكاد أن تكون غير محدودة. أما المرأة الفقيرة المقيّدة بالحياة العائلية فإنها محرومة تماماً من أية قدرة على التحرّك. إنها محكومة بأن تجد نفسها تحت رحمة رجال لا يعرفون معنى الرحمة إزاء المرأة التي لا تعرف مكانها. ليس أمامها، في عالمها المغلق، سوى الجنون والشهادة تلوذ بهما أو بأحدهما. وفاوست، إن تعلّم شيئاً، أي شيء، من مصيرها، فقد تعلّم أن عليه، إذا أراد أن يتورط مع آخرين في سبيل نموه وتطوره، أن يتحمل نوعاً من المسؤولية عن تطور هؤلاء الآخرين ونموهم، وإلا فسيكون مسؤولاً عن هلاكهم.

يجب علينا مع ذلك، انصافاً لفاوست، أن نعترف بمدى تَوق غريشن إلى الهلاك والشهادة. ثمة شيء إرادي بصورة مرعبة في الطريقة التي تموت بها: إنها تنتحر. قد يكون انتحارها جنوناً ولكن فيه أيضاً شيئاً بطولياً بطولة غريبة. فإرادية موتها وإيجابيته تؤكد أنها بوصفها أكثر من ضحية لا حول لها ولا قوة، إما لعشيقها أو لمجتمعها: إنها بطلة تراجيدية كاملة الحقوق يشكل لتدميرها الذاتي لوناً من ألوان النمو الذاتي لا يقل مصداقية عن نمو فاوست وتطوره. فهي، مثلها مثله، تحاول أن تتجاوز الحدود الجامدة للعائلة والكنيسة والبلدة حيث الولاء الأعمى وإذلال النفس هما الطريقان الوحيدان المفضيان إلى الفضيلة. غير أن الفرق يكمن في أن خروجه هو من عالم العصر الوسيط يتم عبر السعي لخلق قيم

جديدة، في حين أن خروجها هي يتركّز على أخذ القيم القديمة مأخذ الجد، على الالتزام بها التزاماً حقيقياً. وعلى الرغم من أن غريشن تنبذ عالم أمها بوصفه عالم قوالب فارغة، فإنها تتمسك بالروح التي تسند هذه القوالب وتحتضنها: وهي روح الولاء والالتزام الإيجابيين، روح تمتلك الجرأة الأدبية اللازمة للتخلي عن كل شيء، حتى عن الحياة، انطلاقاً من الإيمان بأكثر المعتقدات عمقاً وقيمة. يحارب فاوست العالم القديم، العالم الذي تحرّر منه، عبر تحوله إلى نموذج جديد من البشر، إنسان يؤكد ذاته ويعرفها، إنسان يغدو بالفعل ذاته من خلال عملية لا نهائية وقلقة من التوسع الذاتي. أما غريشن فتتصادم هي الأخرى وبالقدر نفسه من الحدة مع ذلك العالم عبر تأكيد أنبل المواصفات الإنسانية: التركيز والالتزام الطاهرين للنفس تحت شعار الحب. من المؤكد أن طريقها أجمل ولكن طريق فاوست يكون أكثر جدوى في النهاية: يستطيع أن يساعد النفس على النجاة، على مجابهة العالم القديم مواجهة أكثر نجاحاً مع انقضاء الزمن.

هذا العالم القديم هو البطل الأخير في تراجيديا غريشن. حين يهم ماركس في البيان الشيوعي إلى وصف الإنجازات الثورية الحقيقية للبرجوازية، فإن الإنجاز الأول الذي يندرج في القائمة هو أن هذه البرجوازية «سحقت تحت أقدامها جميع العلاقات الإقطاعية والبطريركية والعاطفية». تتم أحداث الجزء الأول من فاوست لحظة تداعي هذه العلاقات الاجتماعية الإقطاعية والبطريركية بعد أن عاشت قروناً من الزمن. ما زالت الأكثرية الساحقة من الناس تعيش في «عوالم صغيرة» مثل عالم غريشن، وهي عوالم تتمتع بقدر كاف من الرسوخ والثبات. ومع ذلك فإن هذه البلدات الخلوية الصغيرة تبدأ بالتصدع: عبر الاتصال بشخصيات هامشية متفجرة من الخارج، فاوست، مفيستو، شخصيات مثقلة بالمال، مفعمة بالطاقة الجنسية، غنية بالأفكار، هم «المحرضون الخارجيون» الكلاسيكيون الذين يجلهم لاهوت المحافظين كثيراً، غير أن الأهم من ذلك

هو أن التصدع يحصل أيضاً من خلال الانفجار من الداخل، هذا الانفجار الذي تحدثه التطورات الداخلية العاصفة التي يعيشها أبناء البلدات وبناتها بالذات، مثل غريشن نفسها. إن ردها الأسطوري الهائل على انحراف غريشن الجنسي والروحي ليس، في حقيقة الأمر، إلا إعلاناً صريحاً بأنها لن تتكيّف مع إرادة أبنائها وبناتها الراغبين في التغيير. إن من يأتون بعد غريشن سيتعلمون الدرس: فحيث صمدت وماتت، سيهجرون ويعيشون. خلال القرنين اللذين يفصلان زمن غريشن عن زماننا نحن سيتم إخلاء الاف «العوالم الصغيرة»، سيجري قلبها إلى أصداف فارغة، فيما سيتوجه شبابها إلى المدن الكبرى، إلى الحدود المفتوحة، إلى الأمم الجديدة، بحثاً عن حرية التفكير والحب والنمو. من المفارقات، إذاً، أن تدمير غريشن على أيدي العالم الصغير سيتكشف عن كونه حقبة حاسمة من أحقاب مسيرة تدمير العالم الصغير نفسه. فالبلدة المغلقة غير الراغبة في، أو غير القادرة على التطوير بما يتفق مع تطور أبنائها ستغدو بلدة للأشباح. إن أرواح ضحاياها ستُترك مع الضحكة الأخيرة(*).

(*) في السنوات الأخيرة، مع قيام المؤرخين الاجتماعيين بتطوير الأدوات السكانية (الديمغرافية) والحساسيات البسيكولوجية اللازمة لالتقاط تيارات التغيير الحاصلة في الحياة الجنسية والعائلية، بات ممكناً أن نرى بقدر متزايد من الوضوح تلك الوقائع الاجتماعية الكامنة وراء قصة حب فاوست – غريشن. يقول إدوارد شورتر Edward Shorter، في كتاب The Making of the Modern Family (بيسيك بوكس 1975) وخصوصاً في الفصلين الرابع والسادس، ولورنس ستون Lawrence Stone في الكتاب السادس والثاني عشر؛ يقولان أن «النزعة الفردية العاطفية» (تعبير ستون) لعبت دوراً حاسماً في نسف «العلاقات العاطفية الإقطاعية البطريركية» في الحياة الريفية الأوروبية. والمؤرخان كلاهما، مستندين إلى مؤلفات كثيرين آخرين، يقولان أن اعداداً غير قليلة من الشباب كانوا، أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر، يقيمون علاقات حميمة كانت تنتهك الحدود العائلية والطبقية والدينية والمهنية التقليدية. وفي الحالات جميعها تقريباً كانت المرأة تضيع وتهلك (كما حصل لغريشن) لدى رحيل

كان قرننا خصباً وغزيراً في عملية بناء قصص خيالية عن الحياة في بلدات صغيرة مكبلة بقيود التقاليد. لعل أكثر هذه القصص شعبية وأشدها نفوذاً هي تلك التي طوّرها فيرديناند توينيز Ferdinand Toennies في كتابه الذي حمل عنوان (الطائفة والمجتمع Community and Socity 1887). تقدم لنا مأساة غريشن لغوته ما ينبغي أن يكون الصورة الأشد تدميراً في سائر الأدبيات التي تحدثت عن الطوائف. لا بدَّ لصورة غوته هذه من أن تظل مطبوعة في أذهاننا إلى الأبد مجسدة القسوة والوحشية التي اتسم بها العديد من أشكال الحياة التي كنستها الحداثة وأزالتها من الوجود. وطوال بقائنا متذكرين مصير غريشن فإننا سنبقى محصنين ضد أي حنين ماضوي نوستالجي إلى العوالم التي فقدناها.

الرجل (كما فعل فاوست). أما في حال نجاح الزوجين في البقاء متماسكين، فإنهما كانا يتمكنان في العادة من الزواج - تحت ذريعة الحمل السابق على الزواج - فيتم وخصوصاً في إنكلترا قبولهما اوإدماجهما في الحياة الاعتيادية. أما في القارة الأوروبية حيث كانت البلدان الصغيرة قادرة على التحلي بقدر أقل من سعة الصدر، فإن هؤلاء الأزواج كانوا أميل إلى الهجرة بحثاً عن أوساط أكثر تأييداً لحبهم. وبالتالي فإنهم أسهموا في التحركات السكانية الكبرى في القرن التاسع عشر باتجاه المدن والأمم المتحدة، فقاموا، بعد ولادة أطفالهم (وكانوا يولدون على الطرقات دونما زواج) بتأسيس نموذج العائلة الخلوية المتحركة الذي بات طاغياً في العالم الصناعي اليوم.

إذا أردنا أن نرى طبعة يهودية لقصة غريشن، طبعة ظهرت بعد قرن من الزمن في الريف المتطور تطوراً متأخراً في أوروبا الشرقية، قلنا أن نقرأ المجموعة القصصية التي كتبها شالوم عليخم Shalom Aliechem ونشرها بعنوان تفيا وبناتها. فهذه القصص التي تؤكد، تمثلها مثل فاوست على المبادرات التحررية، ولكن المأساوية، لفتيات صغيرات السن، تنتهي بالهجرة (الطوعية أو القسرية) الى أمريكا. وقد لعبت دوراً هاماً في وعي يهود أمريكا بذاتهم. مؤخراً تم تعديل تفيا وبناتها لتصبح صالحة للجمهور العريض عبر القلم الاستعراضي الموسيقي الذي يحمل عنوان زمار على السطح، غير أن الأصداء المأساوية للحب الحديث ما زالت موجودة نراها ونلمسها.

جـ الانقلاب الثالث: فاوست عامل تطوير وأداة تنمية

تنتهي أكثر تفسيرات فاوست غوته وتأويلاتها عند اختتام الجزء الأول. فبعد إدانة غريشن وتبرئتها يميل اهتمام الناس إلى الذبول والتلاشي. يضم الجزء الثاني، وقد كُتب بين عامي 1825 و1831، قدراً كبيراً من اللعب الذهني والفكري ولكن حياته - حياة هذا الجزء - مخنوقة تحت وطأة عبء مجازي هائل. فعبر ما يزيد عن خمسة آلاف بيت من الشعر لا يحصل إلا القليل جداً. إن الطاقات الدرامية والإنسانية لا تعود إلى الحياة إلا في الفصلين الرابع والخامس: تصل قصة فاوست هنا إلى ذروتها ونهايتها؛ إن فاوست الآن يعيش ما أطلق أنا عليه اسم انقلابه الثالث والأخير.

في مرحلته الأولى عاش فاوست وحيداً وظل يحلم كما رأينا. وفي فترته الثانية قام فاوست بالربط بين حياته وحياة شخص آخر وتعلّم كيف يحب. أما الآن، في تقمصه الأخير، فإنه يقوم بالربط بين دوافعه الشخصية وبين سائر القوى الاقتصادية والسياسية والاجتماعية التي تحرّك العالم؛ إنه يتعلم كيف يبني وكيف يدمّر. يوسّع فاوست أفق كيانه من الحياة الخاصة إلى الحياة العامة، من الحميمية إلى الفعالية، من التآلف إلى التنظيم. يوظف فاوست طاقاته كلها ضد الطبيعة والمجتمع، يسعى إلى تغيير ليس حياته هو فحسب بل وحياة الآخرين جميعاً أيضاً. يهتدي فاوست الآن إلى طريق التحرك الفعال والناجح ضد العالم الإقطاعي والبطريركي (الأبوي): إلى طريق بناء بيئة اجتماعية جديدة جذرياً، بيئة قادرة على إفراغ العالم القديم أو تحطيمه وتدميره.

تبدأ عملية الانقلاب الأخير لفاوست عند منعطف مأزوم أزمة بالغة العمق. ففاوست ومفيستوفيلس يجدان نفسيهما وحيدين فوق قمة جبلية جرداء وهما يحدقان بعيون بلهاء في فراغ ضبابي لا ينتهي إلى أي مكان محدد. لقد قاما برحلات مضنية عبر التاريخ كله والميثولوجيا كلها؛ اكتشفا

إمكانيات تجريبية لا نهائية؛ ولكنهما يجدان نفسيهما الآن عند نقطة الصفر، بل ودون تلك النقطة وخلفها لأنهما يشعران بقدر من الحيوية أقل مما كانا يشعران به في بداية القصة؛ بل أن مفيستو أكثر اكتئاباً من فاوست لأنه يبدو كما لو كان قد أفلس ولم يعد يملك أية إغراءات. صحيح أنه يطرح عدداً قليلاً من الاقتراحات الاستطرادية ولكن فاوست يكتفي بالتثاؤب. غير أن فاوست لا يلبث أن يتحرك بصورة تدريجية. إنه يتأمل البحر ويستذكر عبر الأشعار الغنائية جلاله المتشامخ، جبروته الأولي العنيد، ذلك الجلال والجبروت المستعصيين على الإنسان وفعله.

إلى هنا نجدنا إزاء أطروحة نموذجية من أطروحات الميلانخوليا الرومانسية التي لا يكاد مفيستو أن يلاحظها. ليس الأمر شيئاً شخصياً برأي مفيستو، فالعناصر كانت هكذا على الدوام. غير أن فاوست ينتفض الآن فجأة وهو مفعم غضباً ليقول: ما الذي يجبر الناس على ترك الأمور تسير بالطريقة التي سارت بها دائماً؟ ألم يحن أوان قيام البشرية بتأكيد ذاتها ضد العجرفة المستبدة للطبيعة، بمجابهة قوى الطبيعة تحت راية «الروح الحرة التي تحمي الحقوق كلها وتصونها»؟ راح فاوست يستخدم اللغة السياسية لفترة ما بعد 1789 في سياق لم يسبق لأحد أن اعتبره سياسياً. ويتابع فاوست ليقول: من المثير للغضب أن البحر، رغم كل هذا القدر الهائل من الطاقة الصادرة عنه، يكتفي فقط بالصعود والهبوط جيئة وذهاباً إلى ما لا نهاية «دون أن يتحقق أي شيء!» يبدو هذا أمراً طبيعياً تماماً بالنسبة لمفيستو، كما في نظر أكثرية جمهور غوته دون أدنى شك، غير أنه لا يبدو كذلك في نظر فاوست نفسه:

وهذا يحزنني حتى حدود اليأس!
عناصر أولية هوجاء، طليقة، بلا أي هدف!
نفسي تطمح إلى التحليق فيما وراء ذاتها؛
وهنالك أكافح فأصل إلى التحكم بهذه العناصر! (10218 - 21).

تبدو معركة فاوست مع العناصر جليلة ومهيبة كجلال ومهابة معركة الملك لير أو كجلال ومهابة قيام الملك ميداس بسوط الأمواج. غير أن المشروع الفاوستي سيكون أقل دونكيشوتية وأكثر جدوى لأنه سوف يعوّل على طاقة الطبيعة الخاصة فيحول تلك الطاقة إلى وقود لأغراض ومشروعات إنسانية جماعية جديدة لم يكن بمقدور الملوك القدامى أن يحلموا بها ولو مجرد حلم.

ومع تكشّف رؤية فاوست الجديدة نجده يعود إلى الحيوية والنشاط مرة أخرى. غير أن أحلامه هذه المرة تتخذ الآن شكلاً جديداً بصورة جذرية: لم تعد تلك الأحلام أحلاماً وأوهاماً مجردة، ولا حتى نظريات صرفة، بل باتت برامج ملموسة، خططاً عملياتية لقلب الأرض والبحر رأساً على عقب. «وهذا أمر مستطاع... هكذا تتنامى الخطط في ذهني واحدة بعد واحدة». وفجأة ينقلب المشهد من حوله إلى موقع عمل، إلى ورشة بناء. إنه يخطط لمشروعات استصلاح كبرى من أجل تسخير البحر لخدمة الإنسان: مرافئ وقنوات اصطناعية تستطيع نقل السفن الملأى بالبضائع والناس؛ سدود تؤمّن الري على نطاق واسع؛ حقول خضراء، غابات مزدهرة؛ مراع غنية؛ حدائق غنّاء؛ زراعة واسعة ومكثفة؛ قوى مائية تحفز الصناعات الناشئة وتدعمها؛ مستوطنات تنمو كالفطر؛ مدن جديدة وأخرى على الطريق.. وهذا كله يتم اجتراحه من أرض يباب جرداء لم يسبق لبني البشر أن تجرؤوا على العيش فيها من قبل. ومع قيام فاوست بالإفصاح عن خططه فإنه يلاحظ أن الشيطان مصاب بالدوار، منهك، ليس لديه في البداية أي شيء يقوله. صحيح أن مفيستو كان فيما مضى قد التمس صورة العربة المنطلقة بسرعة كرمز للأسلوب الذين يمكن للإنسان أن يعتمده في التحرّك عبر العالم، غير أن صنيعته الآن قد تفوق عليه: ففاوست يريد أن يحرّك العالم نفسه.

فجأة نجدنا في بؤرة تاريخ الوعي الذاتي الحديث. إننا نشهد ميلاد

تقسيم اجتماعي جديد للعمل، دعوة جديدة، رسالة طازجة، علاقة جديدة بين الأفكار والحياة العملية. ثمة حركتان تاريخيتان مختلفتان اختلافاً جذرياً تندمجان إحداهما بالأخرى وتتدفقان معاً. ثمة مثل أعلى روحي وثقافي عظيم يبرز في واقع مادي واجتماعي ناشئ. فالتطلع الرومانسي إلى التطور الذاتي الذي أوصل فاوست إلى هنا، ينقلب الآن إلى شكل جديد من الرومانسية عبر الفعل العملاق للتنمية الاقتصادية. يقوم فاوست بتحويل نفسه إلى نوع جديد من البشر ليكيف ذاته بما ينسجم مع وظيفة جديدة. ومن خلال عمله الجديد سيبادر فاوست إلى استنفار بعض أكثر طاقات الحياة الحديثة إبداعاً جنباً إلى جنب مع بعض أكثر طاقات هذه الحياة تدميراً وتخريبياً؛ سوف يكون على رأس المدمرين كما على رأس المبدعين الخلاقين؛ سوف يكون الشخصية المظلمة شديدة الغموض التي راح عصرنا يطلق عليها اسم «الشخصية المطوِّرة».

يدرك غوته أن مسألة التنمية والتطور هي بالضرورة مسألة سياسية. فمشروعات فاوست سوف تتطلب ليس فقط قدراً كبيراً من رأس المال بل تحكماً بامتداد واسع من الأرض وبأعداد كبيرة من البشر. من أين يأتي بمثل هذه السلطة؟ إن الفصل الرابع بمجمله يقدم الحل. يبدو فاوست منزعجاً من هذا الفاصل السياسي: فشخصياته شاحبة شحوباً استثنائياً ومسطحة؛ ولغته تفقد الكثير من قوتها وحدّتها المعهودتين. لا يبدو مرتاحاً مع أي من الخيارات السياسية المتوفرة ويريد أن ينجز دوره بسرعة. أما البدائي كما تحددت في الفصل الرابع، فهي: إنا إمبراطورية متعددة القوميات متداعية موروثة عن العصور الوسطى، إمبراطورية خاضعة لحكم إمبراطور لطيف ومحبوب ولكنه فاسد لا حول له ولا قوة من جهة، أو عصابة من الثوريين الزائفين الذين لا يهمهم إلا السلطة والنهب، عصابة تدعمها الكنيسة التي يراها غوته أكثر القوى نهماً وكلبية، تتحداه، من الجهة الأخرى (ظلت الفكرة التي حاولت النظر إلى الكنيسة بوصفها طليعة ثورية تُعتبر فكرة خرقاء لدى

القراء غير أن الأحداث الأخيرة التي جرت في إيران تشي بأن غوته كان يقول شيئاً ذا مغزى).

لا يتعين علينا أن نتوقف طويلاً عند سخرية غوته بالثورة الحديثة. فالمهمة الرئيسة لهذه السخرية هي تزويد فاوست ومفيستو بتبرير سهل للصفقة السياسية التي يعقدانها: يتنازلان عن عقليهما وسحرهما للإمبراطور لمساعدته في جعل سلطته راسخة وذات كفاءة من جديد. أما الإمبراطور فسيعطيهما. بالمقابل، حقوقاً غير محدودة في تطوير المنطقة الساحلية وتنميتها، بما في ذلك إطلاق أيديهما في استخدام كل من هم بحاجة إليه من العمل وترحيل كل من يقف في طريقهم من السكان المحليين. يقول لوكاش «لم يكن غوته قادراً على اختبار طريق الثورة الديمقراطية». فصفقة فاوست السياسية تشير إلى أن رؤية غوته لـ«طريق آخر» يفضي إلى التقدم تتركّز على «أن التنمية غير المحدودة والهائلة للقوى المنتجة من شأنها أن تجعل الثورة السياسية أمراً غير ضروري»[10] وهكذا فإن فاوست ومفيستو يساعدان الإمبراطور في فرض سيادته؛ كما يحصل فاوست على التنازل الذي يريده فتبدأ أعمال التنمية والتطوير بقدر كبير من الصخب والتهليل.

يندفع فاوست إلى إنجاز المهمة المطروحة بحماس. تكون الوتائر مجنونة، جامحة ووحشية. ثمة عجوز، سنلتقي بها مرة أخرى، تقف على طرف موقع ورشة البناء وتروي الحكاية:

كان الأوغاد يجهدون في النهار عبثاً،
يحفرون الأرض ويعزقونها في جهد،
وحيث ترى في الليل ناراً
ينتصب في اليوم التالي سد كامل.
في الليل يرتفع نواح اليم؛
لا بد أن الضحايا البشرية تنزف هناك.

وفي الصباح تشاهد ترعة جاهزة
حيث كان يدفق فيضان النار (11123 - 30).

تشعر العجوز أن هناك شيئاً خارقاً وسحرياً يكتنف هذا كله، كما أن بعض المعلقين يعتقدون أن مفيستو فيليس لا بد ناشط وراء الكواليس وإلا لما تم إنجاز هذا القدر كله بهذه السرعة الكبيرة. إلا أن فاوست، في حقيقة الأمر، لا يكلف مفيستو إلا بأكثر الأدوار هامشية في مشروعه. فـ«القوى السلفية الوحيدة» الناشطة هنا هي قوة التنظيم الصناعي الحديث فقط. وعلينا أيضاً أن نلاحظ أن فاوست غوته - خلافاً لبعض من جاؤوا بعده، وخصوصاً في القرن العشرين - لا يحقق أي اختراعات أو اكتشافات علمية أو تكنولوجية: فعماله ما زالوا، فيما يبدو، يستعملون المعاول والرفوش التي ظلت نفسها قيد الاستعمال منذ آلاف السنين. إن مفتاح نجاحه هو ذلك النوع الرؤيوي الحالك والمكثف والمنهجي من تنظيم العمل. يدفع مشرفيه ومراقبيه الذين هم تحت قيادة مفيستو بحماس إلى «استخدام جميع الوسائل بلا استثناء / لحشد الجماهير الغفيرة من العمال هنا / إلى حفزهم على العمل بالمتعة والإغراء أو بالقسوة والشدة / ادفع لهم بسخاء، اغرهم أو أرغمهم قسراً وعنوة!» (11551 - 54). تكمن النقطة الحاسمة في عدم توفير أي شيء أو أي فرد، في القفز فوق الحواجز كلها: لا الحدود الفاصلة بين اليابسة والبحر فقط، بل وحتى الثنائية الإنسانية الأولية للنهار والليل؛ إن سائر الحواجز الطبيعية والبشرية تتساقط وتهوي أمام اندفاعة الإنتاج والبناء.

ينتشي فاوست بسلطانه الجديد على الناس: إنه سلطان نموذجي، إذا استخدمنا إحدى عبارات ماركس، على قوة العمل:

آه، يا خدمي، هبوا من راحتكم سريعاً!
هيا جميعاً! ولتر العيون الفَرِحَة ثمار خطتي الجسورة!

خذوا المعاول والرفوش والمجارف!
ونفذوا العمل المطلوب بنجاح كما يجب.

لقد اهتدى فاوست أخيراً، إلى غاية ذات شأن وجديرة بالنسبة لعقله:

ما دار في ذهني، أسارع إلى إنجازه؛
وحدها كلمة السيد تنطوي على القوة الفعلية!....
... ...
لإنجاز أعظم الأعمال وأنبلها
يكفي عقل واحد لألف من الأيدي. (11501 - 10).

لا يكتفي فاوست بالتشدد مع عماله بل ويتشدد أيضاً مع نفسه. إذا كانت أجراس الكنيسة هي التي أعادته إلى الحياة فيما مضى، فإن صليل المعاول هو الذي يضفي عليه الحيوية والنشاط الآن. وشيئاً فشيئاً، مع تصاعد وتيرة العمل، نرى فاوست محاطاً بهالة من الكبرياء الحقيقية. لقد توصل آخر الأمر إلى نوع من المزاوجة والتركيب بين الفكر والعمل، إلى استخدام عقله لتغيير العالم. لقد ساعد البشرية في تأكيد حقوقها على العناصر القديمة البالية، في «إعادة الأرض إلى ذاتها الأولى / تحجيم الأمواج ولجمها / تطويق المحيط بسور». إنه انتصار جماعي سوف تكون البشرية قادرة على الاستمتاع به بعد رحيل فاوست نفسه. يطل فاوست من فوق تلة اصطناعية خلقتها الجهود الإنسانية فينتشي ويغمره الرضى إذ يرى ما يسر العين. هو يعلم انه جعل الناس يعانون («ضحايا بشرية نزفت / أنات المعذبين اخترقت سكون الليل»). ولكنه مقتنع بأن عامة الناس، جماهير العمال والكادحين المعذبين، هم الذين سيستفيدون أكثر من غيرهم من أعماله العظيمة. لقد قام باستبدال اقتصاد بائس عقيم بآخر

ديناميكي جديد من شأنه أن «يفتح الآفاق أمام العديد من الملايين / ليعيشوا، دونما أمان، ولكن أحراراً ليعملوا». إنه فضاء مادي وطبيعي رحب ولكنه فضاء تم خلقه واستيلاده عبر التنظيم الاجتماعي والعمل.

خضراء هي السهول، خصيبة؛ في بحر من الحبور
تعيش أفواج البشر وقطعان الماشية على هذه الأرض الجديدة
تستقر على سفوح تلة راسخة
أقامتها الإرادة الشجاعة الدائبة لجماهير البشر.
ثمة فردوس أو ما يشبهه في الداخل،
وإن ظلت أمواج المد الغاضبة تنقضُ على السدود،
وفيما يزمجر المد ساعياً إلى الاقتحام بكل قوته
تهبُ الإرادة المشاعية إلى سد الثغرات ولجم انطلاق الموج.
تلك هي الحكمة العليا التي أملكها؛
تلك هي أفضل معارف البشرية؛
إن الحياة والحرية لا يستحقهما إلا
أولئك الذين يمتلكونها من جديد كل يوم.
في زحمة مثل هذه الأخطار، متحدية المخاوف
تجاهد الطفولة والشباب والكهولة طوال سنوات دائبة
في مثل هذا الزحام أتوق إلى أن أكون،
إلى أن أمشي على أرض حرة مع جمهرة من الأحرار!
(11563 – 80).

يشعر فاوست وهو يمشي على الأرض مع طلائع المستوطنين في مشروعه الجديد بقدر أكبر من الحميمية بالمقارنة مع أي شعور سبق له أن انتابه وهو مع الناس الودودين ولكن الضيقين في مسقط رأسه. فهؤلاء – أي طلائع المستوطنين – أناس جدد، حديثون مثلهم مثل فاوست نفسه.

إنهم مهاجرون ولاجئون وفدوا من مئات القرى والبلدات القوطية – من عالم فاوست، الجزء الأول – جاؤوا إلى هنا بحثاً عن الفعل والنشاط، عن المغامرة، عن بيئة يستطيعون أن يكونوا فيها، مثل فاوست نفسه، Tätig - frei، أحراراً للعمل، نشطاء بحرية. لقد تجمعوا ليشكلوا نوعاً جديداً من أنواع المجتمعات: مجتمعاً يقوم لا على كبح الفردية الحرة في سبيل الحفاظ على نظام اجتماعي مغلق، بل على الفعل الإنشائي الحر المشترك في سبيل حماية الموارد الجماعية التي تمكّن كل الأفراد من أن يكونوا أحراراً في العمل Tätig - frei.

يأنس هؤلاء الناس ويرتاحون إلى مجتمعهم ويعتزون به: إنهم تواقون لاستنفار إرادتهم وروحهم المشاعيتين ضد جبروت البحر ذاته، وهم واثقون بالفوز. ووسط أناس من هذا النوع – أناس ساعدهم فاوست نفسه على اكتشاف أنفسهم والتصالح معها – فإن فاوست يستطيع أن يحقق حلماً طالما ظل يراوده من لحظة افتراقه عن أبيه: أن ينتمي إلى جماعة حقيقية؛ أن يعمل مع الشعب ومن أجله؛ أن يستخدم عقله في ميدان الممارسة العملية بإسم الإرادة العامة والرفاه الشامل. وهكذا فإن سيرورة التنمية الاقتصادية والاجتماعية لا تلبث أن تولّد أنماطاً جديدة من التطور الذاتي هي أنماط مثالية بالنسبة للرجال والنساء الذين يستطيعون أن يزدهروا في كنف العالم الجديد الناشئ. وهذه السيرورة توفر أيضاً، آخر المطاف، ملاذاً وموطناً لعنصر التنمية والتطوير نفسه.

يرى غوته عملية تحديث العالم المادي إنجازاً روحياً سامياً رفيع المستوى؛ ففاوست غوته، حين ينشط بوصفه «عامل تنمية وتطوير» يضع العالم على مساره الجديد، هو بطل حديث نموذجي. غير أن المطور، كما يراه غوته، يبقى تراجيدياً وبطولياً في الوقت نفسه. ولكي نفهم أبعاد مأساة عامل التنمية والتطوير، علينا أن نحاكم رؤيته للعالم ليس فقط من خلال ما تراه – من خلال الآفاق الجديدة الواسعة والرحبة التي تفتحها

أمام البشرية، بل ومن خلال ما لا تراه أيضاً: من خلال الوقائع الإنسانية التي ترفض النظر إليها، من خلال الطاقات والإمكانيات التي لا تجرؤ على مواجهتها. يحلم فاوست ويسعى لخلق عالم يوفر إمكانية تحقيق النمو الشخصي والتقدم الاجتماعي بدون تكاليف بشرية ذات شأن. ومن المفارقات الساخرة أن مأساته ستنبع بالتحديد من رغبته في إزالة عنصر المأساة من الحياة.

فيما يقوم فاوست باستعراض ما قام به من عمل تكون المنطقة كلها من حوله قد تجددت، ويكون عالم جديد كامل قد تم خلقه على صورته هو. فقط قطعة أرض صغيرة واحدة على الشاطئ تبقى كما كانت في السابق. إنها قطعة الأرض التي يشغلها فيلمون Philemon، وباوكيس Baucis، زوجان عجوزان رائعان مفعمان عذوبة عاشا هنا لا أحد يذكر منذ متى. يملك العجوزان كوخاً صغيراً شيّد على الكثبان، كنيسة صغيرة ذات ناقوس صغير، حديقة ملأى بأشجار الزيزفون. يقدمان المساعدة ويستضيفان البحارة الذين تحطمت سفنهم، والجوالين الهائمين على وجوههم، أصبحا عبر السنين محبوبين بوصفهما المنبع الوحيد للحياة والفرح في هذه البقعة اللعينة الكئيبة. يقوم غوته باقتباس أسمهما ووضعهما من تحولات أوفيد (Ovid) حيث يكونان الوحيدين اللذين يستضيفان جوبيتر وميركوري سراً، وبالتالي يكونان الوحيدين اللذين يتم إنقاذهما حين تقوم الآلهة بإغراق الأرض كلها في الفضيان وتدميرها. يسبغ غوته عليهما قدراً من الفردية أكبر مما يتسمان بها في أوفيد، كما يضفي عليهما جملة مميزة من الفضائل المسيحية: الكرم البريء، الإخلاص إلى حدود نكران الذات، التواضع، الزهد، إن غوته يشحنهما أيضاً بحنين حداثي مميز. إنهما التجسيدان الأولان في الأدب لطائفة من الناس ستكون كبيرة جداً في التاريخ الحديث: طائفة الناس الذين يعيقون المسرة، يشكلون حجر عثرة – يقفون في طريق التاريخ، طريق التقدم، طريق التنمية؛ طائفة

الناس التي تُصنف على أنها بالية وعتيقة ولًى زمانها ولا بد من التخلص منها.

يصبح فاوست رازخاً تحت كابوس هذين العجوزين وقطعة الأرض التي هي بحوزتهما:

«كان على ذينك العجوزين أن يرضخا
لا بد لي من وضع يدي على أشجار الزيزفون
إن حرماني من هذه الأشجار
يعكر فرحتي بملكيتي الفسيحة
.. .. ..
ما اكثر ولع ارواحنا بأن تحس
بما ينقصنا حين نكون غارقين في بحار النعم!»
(11239 - 52).

لا بد من رحيل العجوزين ليفسحا في المجال لما يراه فاوست تتويجاً لعمله: برج مراقبة يستطيع، هو وجمهوره، أن «يحدق منه في اللانهائي» ويستمتع بمرأى العالم الجديد الذي خلقه هو وورشته. يقترح فاوست أن يعوض العجوزين وأن يتوصلوا إلى تسوية مالية، أو أن ينتقلا إلى مزرعة جديدة. ولكن السؤال هو: ما الذي سيفعلانه بالمال؟ وكيف يستطيعان، بعد أن عاشا حياتهما الطويلة كلها هنا، لحظة اقترابهما من نهاية رحلة العمر، أن يبدءا حياة جديدة في مكان آخر؟ يرفض العجوزان أن يتحركا من بيتهما.

«إن التمرد والتصلب
يمكّنهما ان يضيّما اروع النجاحات
فيتعب المرء ويمل آخر المطاف في حماة التصرف الأليم
من السعي إلى إتباعِ السراط المستقيم» (11269 - 72).

عند هذا المنعطف يُقْدِم فاوست على ارتكاب فعلته الشريرة الواعية الأولى. يستدعي مفيستو و«رجاله الأشداء» ويأمرهم بإزاحة العجوزين عن الطريق. لا يريد فاوست أن يرى ما يجري أو أن يعرف تفاصيل كيفية تنفيذ المهمة. فلا يهمه إلا المحصلة الأخيرة: يريد أن يرى الأرض نظيفة وخالية صباح اليوم التالي حتى تتوفر إمكانية الشروع بالبناء الجديد: إنها الطريقة الحديثة النموذجية للشر: طريقة غير مباشرة، غير شخصية، تتوسطها تنظيمات معقدة وأدوار مؤسساتية هيكلية متداخلة. يعود مفيستو وفرقته الخاصة في «حلكة الليل» ومعهم الأخبار السارة عن إنجاز المهمة كلها. يسأل فاوست، مهتماً فجأة: وإلى أين تم نقل العجوزين؟ فيعلم أن بيتهما التهمته النيران بصورة كاملة كما أن العجوزين تم قتلهما. يصاب فاوست بالرهبة ويستشيط غضباً، تماماً كما حصل له لدى وقوفه على مصير غريشن. يحتج ويعلن أنه لم يقل شيئاً عن اللجوء إلى العنف؛ يصف مفيستو بالوحش ويطرده. أما أمير الظلام هذا – مفيستو – فيغادر المكان بوقار وجلال، مثل الرجل النبيل الذي طالما كانه، ولكنه يضحك قبل أن يرحل. كان فاوست يتظاهر، ليس أمام الآخرين فقط بل وفي نظره هو نفسه، بأنه استطاع أن يخلق عالماً جديداً بيدين نظيفتين. لم يزل غير مستعد لقبول المسؤولية عن المعاناة الإنسانية والموت اللذين يمهدان الطريق. في البدء تعاقد على الأعمال القذرة كلها التي تنطوي عليها عملية التنمية، والآن راح يغسل يديه من تلك الأعمال ويتبرأ ممن قام بتنفيذ المهمة بعد إنجازها. يبدو أن عملية التنمية والتطور بالذات، حتى وهي تقلب أرضاً يباباً إلى فسحة مادية واجتماعية مزدهرة وغنية، تعيد خلق الخراب والأرض اليباب داخل كيان عامل التنمية والتطوير بالذات. تلك هي الطريقة التي تتبعها تراجيديا التنمية في تحققها على أرض الواقع.

غير أن هناك لغزاً آخر يحيط بفعلة فاوست الشريرة: لماذا يقترفها آخر المطاف؟ هل هو بحاجة إلى تلك الأرض، إلى الأشجار فعلاً؟ لماذا

ينطوي برج المراقبة لديه على هذه الأهمية كلها؟ ما الذي يجعل ذينك العجوزين منطويين على هذا القدر كله من التهديد والخطر؟ إلا أن مفيستو لا يرى أيّ لغز في الأمر:

«هنا أيضاً تجري الأحداث كما في غابر الأزمان

إنها قصة كَرْم نابوت التي سمعتها كثيراً» (11286 - 87).

إن الهدف الذي يرمي إليه مفيستو من التذكير بخطيئة أحاب (ملك السامرة) (العهد القديم، سفْر الملوك الثالث - 21)، هو التأكيد على عدم وجود أي شيء جديد في سياسة التملك التي يتبعها فاوست: إنها الرغبة النرجسية في السلطة وهي الرغبة التي تكون أشد تورماً وتطرفاً لدى الأكثر قوة وجبروتاً؛ إنها أقدم القصص في العالم. لا شك أن مفيستو على صواب؛ إن فاوست يزداد انتشاءً وتيهاً كلما زاد تباهياً بالقوة والسلطان وعجرفة بسببهما. إلا أن هناك سبباً آخر لجريمة القتل، سبباً آخر لا ينبع فقط من شخصية فاوست، بل من اندفاع جماعي، لا شخصي، يبدو ملازماً كالوباء لعملية التحديث والحداثة: إنه الاندفاع نحو خلق بيئة متناغمة منسجمة، فسحة شملها التحديث الكامل، بيئة وفسحة اختفى منهما مشهد العالم القديم وشعوره اختفاء كاملاً دونما أثر.

أما هذه الحاجة الحداثية الطاغية فلا تؤدي إلا إلى زيادة إطار اللغز وتوسيعه. إننا ملزمون بأن نكون متعاطفين مع فاوست في كراهيته للعالم القوطي المغلق الاستبدادي الشرير الذي انطلق منه، لذلك العالم الذي دمّر غريشن، ولم تكن هي الأولى. غير أن فاوست في هذا المنعطف، حيث يعاني من كابوس فيلمون وبوكيس، يكون قد أنزل ضربة مميتة بالعالم القوطي وانتهى: لقد قام بتدشين نظام اجتماعي جديد يتسم بالحيوية والنشاط والديناميكية، نظام يتركز على الفعالية الحرة، على الإنتاجية العالية، على التجارة ذات المسافات البعيدة والمشاريع

الكوزموبوليتية، على الوفرة للجميع. لقد أوجد طبقة من العمال الأحرار المبادرين الذين يعشقون عالمهم الجديد، الذين يخاطرون بحياتهم في سبيله، الذين يُبْدون استعداداً لاستنفار قوتهم وروحهم المشاعيتين الجماعيتين ضد أي تهديد أو خطر. من الواضح إذاً أن ليس ثمة أي خطر من أي رد فعل. فلماذا يتعرض فاوست للتهديد ولو من أبسط آثار العالم القديم ومخلفاته؟ بقدر خارق من نفاد البصيرة يقوم غوته بالكشف عن أعمق المخاوف التي تقض مضجع المطوِّر، عامل التنمية والتطوير. فهذان الزوجان العجوزان، مثلهما مثل غريشن، يجسدان أفضل ما يستطيع العالم القديم أن يعطيه. إنهما أكبر سناً، اشد عناداً، بل وربما حتى أكثر غباء من التكيف فالتحرك؛ غير أنهما إنسانان رائعان جميلان، يشكلان ملح الأرض حين يوجدان. إن جمالهما ونبلهما هما اللذان يسببان هذا القدر الكبير من عدم الارتياح لفاوست: «مملكتي لا نهائية للبصر، غير أنها موضوع سخرية اسمعها بأذني». يشعر فاوست بالخزي والرعب حين ينظر إلى الوراء، حين ينظر إلى العالم القديم وجهاً لوجه: «ولو أردت أخذ قسط من الراحة من شدة الحر لملأتني ظلالها بالخوف». ولو أراد أن يتوقف للحق به شيء مظلم من تلك الظلال. «فذلك الجرس الصغير، يرن، وأنا أمتلئ غضباً!».

ليست أجراس الكنيسة بطبيعة الحال إلا أصوات الشعور بالذنب واللعنة وسائر القوى الاجتماعية والنفسية التي دمرت الفتاة التي أحبها: فمن ذا الذي يستطيع أن يلومه على رغبته في إسكات ذلك الصوت إلى الأبد؟ ومع ذلك فإن أجراس الكنيسة كانت أيضاً هي التي أعادت إليه الحياة حين كان موشكاً على الموت. إن في كيانه، من تلك الأجراس ومن ذلك العالم، أكثر مما يحلو له أن يعتقد. فالقوة السحرية لأجراس صبيحة الفصح كانت قوتها التي أرجعت فاوست إلى أيام طفولته. وبدون ذلك الارتباط الحيوي العضوي مع ماضيه – مع المنبع الأول للطاقة والفرح العفويين في الحياة – لما استطاع فاوست قط أن يطوِّر القوة الداخلية

المطلوبة لقلب الحاضر والمستقبل. أما وقد راهن بهويته كلها على إرادة التغيير، وعلى قدرته على تنفيذ تلك الإرادة، فإن ارتباطه بماضيه يملؤه بالرعب:

> صوت الأجراس، وعبير أشجار الزيزفون الساحر
> يكتنفاني كما لو في كنيسة أو لحد.

إن التوقف عن الحركة، الاسترخاء في الظل، السماح للعجوزين بمعانقته، لا يعني إلا الموت بالنسبة لبطل التنمية والتطوير. ومع ذلك فإن العمل في ظل الضغوط المتفجرة للتنمية، بالنسبة لمثل هذا الرجل الذي يكون مثقلاً بالشعور بالذنب المرافق للعملية، لا بد له من أن يجعل وعد الأجراس بالسلام يبدو نوعاً من النعمة والبركة. تحديداً لأن فاوست يجد الأجراس بالغة الروعة والعذوبة، ويجد الأدغال شديدة السحر والظلمة والعمق، فإنه يندفع إلى إزالتها من الوجود وتكنيسها عن وجه الأرض.

نادراً ما يلتقط المعلقون على فاوست غوته الأصداء الدرامية والإنسانية لهذا الحدث. وهي أصداء مركزية حقاً في رؤية غوته التاريخية. فتدمير فاوست لفلمون وبوكيس يبدو كما لو كان التتويج الساخر والمتناقض لحياته. وحين يُقْدِم على قتل الزوجين العجوزين إنما يكون قد أصدر حكماً بالإعدام على نفسه. فما إن يمحو كل أثر لهما ولعالمهما حتى لا يبقى شيء يفعله هو. لقد بات الآن مهيأ لأن ينطق الكلمات التي تختم حياته بالاكتمال وتقوم بتسليمه إلى الموت: Verweile doch, do bist so schoen! ما الذي يفرض موت فاوست الآن؟ تشير أسباب غوته لا إلى بنيات فاوست: الجزء الثاني فقط، بل وإلى صرح التاريخ الحديث كله. من المفارقة الساخرة أن هذا المطوّر، ما إن يقوم بتدمير عالم ما قبل الحداثة، حتى يكون قد دمر كل سبب وجوده في العالم. ففي مجتمع حديث كلياً تصل تراجيدية عملية التحديث – بما فيها بطلها التراجيدي – وبصورة

طبيعية إلى نهاية محتومة. ما إن يقوم المطوّر بإزالة العقبات والعوائق كلها حتى يصبح هو نفسه حجر عثرة لا بد له من أن يرحل. نكتشف أن فاوست كان أصدق مما كان يعلم: أجراس فيلمون وبوكيس كانت تدق ناقوس موته هو آخر المطاف. يبيّن غوته كيف أن مقولة الأشخاص الذين ولى زمانهم، وهي مقولة شديدة المركزية بالنسبة للحداثة، تقوم بابتلاع الرجل الذي أسبغ عليها الحياة والقوة.

يوشك فاوست على الإمساك بمأساته هو - يوشك فقط ولكن ليس تماماً. ففيما يقف على شرفته في منتصف الليل ويتأمل الخرائب المتداعية التي ستُزال لمباشرة عمليات البناء في الصباح، نجد أن المشهد ينقلب فجأة محدثاً صريراً وجلبة مزعجة: من الواقعية الملموسة لورشة البناء يقحمنا غوته في الأجواء الرمزية لعالم فاوست الداخلي. فجأة تحومُ أربع شمطاوات شائبات نحوه وتعلنُ عن أنهن: الحاجة، والعوز والذنب والهم. وهي كلها قوى طردها برنامج فاوست القائم على التنمية والتطوير من العالم الخارجي، ولكنها ما لبثت أن عادت وتسللت كأشباح وأطياف إلى عقله. إن فاوست منزعج ولكنه صامد بعناد ويطرد الشمطاوات الثلاث الأولى بعيداً. ولكن الرابعة، وهي الأشد غموضاً والأكثر عمقاً، الهمّ، تستمر في إزعاجه وإثارة مخاوفه. يقول فاوست: «لم أشق بعد طريقي إلى الحرية!». يعني فاوست بذلك أنه ما زال خاضعاً لسلطان الشعوذة والسحر والأشباح في الليل. والمفارقة على أية حال، هي أن حرية فاوست مستمدة ليست من وجود هذه القوى السوداء الظلامية بل من غيابها الذي لا يلبث أن يفرضها عليها؛ تكمن مشكلته في عجزه عن مجابهة هذه القوى والتعايش معها. لقد سعى جاهداً وبكل ما لديه من طاقة لخلق عالم خال من العوز والحاجة والذنب؛ إنه لا يشعر بالذنب حتى بالنسبة لمصير فيلمون وبوكيس، وإنه كان مفعماً بالمرارة والحزن، غير أن فاوست لا يستطيع أن يطرد الهم من عقله؛ قد يتكشف الهمُ هذا عن أنه

مصدر قوة داخلية، شريطة قدرته على مواجهة الحقيقة. إلا أن فاوست لا يستطيع تحمل مواجهة أي شيء من شأنه أن يلقي بظلاله على حياته المتألقة وأعماله الرائعة. يبادر فاوست إلى طرد الهمّ من عقله مثلما طرد الشيطان قبل وقت غير طويل. ولكن الشمطاء – الهم – تنفخ عليه قبل أن ترحل، فيصاب فاوست بالعمى جراء تعرضه لأنفاسها. وتبلغه وهي تلامسه أنه كان أعمى من البداية؛ فرؤاه ونشاطاته كلها لم تنبثق إلا من ظلمة داخلية حالكة. فالهمُّ الذي يأبى الإقرار بوجوده قد اخترقه وتوغل إلى أعماق تجاوزت فهمه. دمّر ذينك العجوزين وعالمهما الصغير – عالم طفولته هو – بغية توسيع مدى رؤيته ونشاطه سعة لا نهائية؛ ولكن اللامحدود «أمنا الليل الحالك» الذي رفض مجابهة سلطانه هو الشيء الوحيد الذي يراه في النهاية.

إن عمى فاوست المفاجئ يضفي عليه، وهو في مشهده الأخير على الأرض، مهابة قديمة وجلالاً أسطورياً: يبدو فاوست صنواً لأوديب والملك لير. غير أنه بطل حديث بامتياز ولا يفعل الجرح الذي يصيبه إلا دفعه إلى المزيد من دفع ذاته وصنائعه وأعماله بصورة أشد من أجل إنجاز المهمة بسرعة.

«يبدو الليل البهيم نازلاً بكثافة أكبر من ذي قبل
غير أن نوراً ساطعاً يتألق مع ذلك في داخلي؛
ما خطر ببالي أسارع إلى إنجازه؛
كلمة المعلّم وحدها تملك القوة الفعلية» (11499 – ....).

تسير الأمور على هذا المنوال. وعند هذا المنعطف، وسط صخب أعمال البناء، يعلن فاوست عن أنه مفعم بالحياة، وبالتالي مستعد لأن يموت. وحتى في زحمة الظلمة تتابع رؤيته وطاقته سعيهما؛ يستمر فاوست في كفاحه عاملاً على تطوير ذاته والعالم من حوله حتى اللحظة الأخيرة.

خاتمة

الثقافة وتناقضات النظام الرأسمالي

تراجيديا من هي هذه؟ إلى أية حقبة تنتمي في التاريخ طويل الأمد للأزمان الحديثة؟ إذا حاولنا أن نحدد مكان النمط الخاص للأجواء الحديثة التي يخلقها فاوست، فقد نرتبك بادئ الأمر. يبدو أوضح النظائر متمثلاً بالصعود الهائل للتوسع الصناعي الذي كانت إنجلترا تشهده منذ ستينيات القرن الثامن عشر. يرى لوكاش مثل هذا الرأي ويقول إن الفصل الأخير من فاوست هو تراجيديا «التطور الرأسمالي» في حقبته الصناعية المبكرة[1]. غير أن المشكلة التي يعاني منها هذا السيناريو تكمن في أننا، إذا انتبهنا إلى النص، نكتشف بوضوح أن دوافع فاوست وأهدافه ليست رأسمالية الطابع. صحيح أن مفيستو فاوست الذي يركز انتباهه على الفرصة الرئيسية، إضافة إلى تبجيله للأنانية وافتقاره الغريزي المتأصل إلى أي نوع من الريبة أو الشك والتردد، يتطابق تطابقاً كاملاً مع أحد نماذج المبادر الرأسمالي الذي يعشق المغامرة؛ ولكن فاوست نفسه لم يكن قادراً على الاهتمام بقدر أقل. فحين يقول إنه يعني «أن يفتح آفاق الحياة أمام الملايين / وهي آفاق لا تخلو من الخطر، ولكن الملايين سيكونون أحراراً في المطاردة والسباق»، من الواضح أنه لا يبني لفائدته الخاصة قصيرة الأمد بل لصالح المستقبل طويل الأمد للجنس البشري، لصالح الحرية العامة والسعادة المشتركة اللتين لن تؤتيا ثمارهما إلا بعد رحيله بزمن طويل. إذا حاولنا تفصيل المشروع الفاوستي، على مقاس خط قاع النظام الرأسمالي فإننا سنقتطع منه الجزء الأنبل والأكثر أصالة؛ بل والأكثر من ذلك، ما يجعله تراجيدياً بحق. إن تركيز غوته هو على أن أعمق أهوال التنمية الفاوستية تنبع من مراميها الأنبل وإنجازاتها الأكثر أصالة ومصداقية.

أما إذا أردنا أن نوضح رؤى فاوست ومخططاته في زمن غوته الطاعن في السن فإن المكان الذي يجب البحث فيه ليس هو بؤرة الوقائع

الاقتصادية والاجتماعية لذلك العصر بل بؤرة الأحلام الراديكالية والطوباوية السائدة في ذلك العصر؛ أضف إلى ذلك: ليس المكان هو رأسمالية ذلك العصر بل اشتراكيته. ففي أواخر عشرينيات القرن التاسع عشر، لدى تأليف الأقسام الأخيرة من فاوست، كانت قراءات غوته المفضلة تضم الجريدة الباريسية Le Globe، إحدى الصحف الناطقة باسم الحركة السان سيمونيه، حيث نُقشت كلمة الاشتراكية Socialisme، قبيل موت غوته في 1832[12]. إن كتاب حوارات مع ايكرمان Eckermann زاخر بالإشارات المفعمة إعجاباً بمحرري Le Globe الشباب الذين كانوا يضمون عدداً كبيراً من المهندسين والعلماء والذين بدوا معجبين بغوته قدر إعجابه بهم وتقديره لهم. كانت إحدى السمات البارزة لـ Le Globe، كما لسائر الكتابات السان سيمونية، متمثلة بسيل مضطرد من المقترحات بشأن مشروعات تنموية طويلة الأمد على نطاق هائل. كانت المشروعات أكبر بكثير من الموارد المالية والإبداعية الخيالية لدى رأسماليي أوائل القرن التاسع عشر الذين كانوا - ولا سيما في إنجلترا حيث كان النظام الرأسمالي الأكثر ديناميكية - متوجهين بالدرجة الأولى نحو المبادرة الفردية، نحو الغزو السريع للأسواق، نحو تحقيق الأرباح السريعة المباشرة. كذلك فإن أولئك الرأسماليين لم يكونوا آبهين بالفوائد الاجتماعية التي زعم السان سيمونيون أن من شأن التنمية الشاملة أن تنطوي عليها: مثل الوظائف الثابتة والمداخيل المحترمة للطبقة الأكثر عدداً والأشد فقراً»، الوفرة والرخاء للجميع، انماط جديدة من التجمع شأنها مزاوجة العضوية القروسطية بالطاقة والعقلانية الحديثتين.

لا غرابة في أن المشروعات السان سيمونية رُفضت رفضاً شبه كامل بوصفها مشروعات «طوباوية» حالمة. ولكن هذه النزعة الطوباوية بالتحديد هي التي أسَرَتْ لُبَّ غوته العجوز. إنه يفيض فرحاً وحبوراً إزاء آفاق المستقبل المجيد التي تنفتح امام امريكا. يقول غوته: «سأصاب

بالدهشة، إذا أفلتت من يدها فرصة إنجاز مثل هذا العمل. يمكن التنبؤ بأن هذه الدولة الفتية، باندفاعاتها الراسخة نحو الغرب، سوف تقوم، خلال ثلاثين أو أربعين سنة، باحتلال تلك البقعة الفسيحة من الأرض الممتدة خلف سلسلة جبال روكي واستيطانها».

وحين ينظر إلى أبعد من ذلك فإن غوته يعبّر عن الثقة بأن «على امتداد ساحل المحيط الهادي حيث قامت الطبيعة بتشكيل أوسع المرافئ وأكثرها أمناً سوف تنشأ تدريجياً سلسلة من المدن التجارية ذات الأهمية البالغة في سبيل تدعيم التفاعل العظيم بين الصين وجزر الهند الشرقية من جهة والولايات المتحدة من جهة ثانية». ومع بروز بؤرة للنشاط العابر للمحيط الهادي «فإن اتصالاً أسرع بين الشواطئ الشرقية والغربية لأمريكا الشمالية... سوف يغدو ليس مرجواً ومرغوباً فيه فقط بل أمراً ضرورياً ضرورة مطلقة». إن قناة بين المحيطين سواء عند باناما أو إلى الشمال سوف تلعب دوراً ريادياً في هذا التطور. «هذا كله قابع في رحم المستقبل، ينتظر ظهور روح تتسم بالمبادرة وحب المغامرة». وغوته متأكد من «أن فوائد لا تعد ولا تحصى ستتحقق للجنس البشري». وهو يحلم: «ليتني أعيش لأرى ذلك! غير أنني لن أعيش!». (إنه في الثامنة والسبعين من عمره، قبل موته بخمس سنوات). يستطرد غوته حديثه بعد ذلك فيستذكر اثنين من المشروعات التنموية العملاقة، وهما من المشروعات المفضلة لدى السان سيمونيين: قناة تصل بين نهري الدانوب والراين وقناة أخرى عبر برزخ السويس. «ليتني أستطيع أن أعيش لأرى هذين العملين العظيمين! يستحق الأمر أن يتحمل المرء عناء الاستمرار خمسين سنة أخرى إضافية[13]». نرى غوته وهو يقوم بتحويل جملة من المقترحات والتصاميم السان سيمونيه إلى رؤى شعرية؛ إلى الرؤى والأحلام التي ستتحقق وستكتسب صفة درامية في الفصل الأخير من فاوست، عبر العمل الأخير لفاوست.

◆ ◆ ◆

بزاوج غوته هذه الأفكار والآمال فيحيلها إلى ما سأطلق عليه «نموذج فاوست» للتنمية والتطوير. وهذا النموذج يعطي صدر سلم الأولويات لمشاريع الطاقة والنقل العملاقة على النطاق الدولي. يركز على التنمية طويلة الأمد لقوى الإنتاج، وهي المسألة التي يعتقد بأنها ستنطوي على أفضل النتائج بالنسبة للجميع في النهاية، أكثر من تركيزه على المكاسب المباشرة. فبدلاً من ترك المبادرين والعمال يبددون طاقاتهم على نشاطات جزئية ممزقة قائمة على المنافسة، سيعمل هذا النموذج التنموي على إذابتها كلها في بوتقة واحدة. من شأنه أن يخلق جمعاً جديداً تاريخياً بين الطاقات الخاصة والعامّة. جمعاً يمثله ذلك الاتحاد بين مفيستوفليس، وهو ممثل القطاع الخاص القائم على النهب والذي ينفّذ الجزء الأكبر من العمل القذر، من جهة، وبين فاوست، وهو المخطط الذي يمثل القطاع العام فيحيط بأبعاد المشروع كله ويوجهه من الجهة الثانية. إن النموذج عازم على أن يضفي دوراً تاريخياً، عالمياً بالغ الإثارة والغموض على المثقف الحديث، هذه الشخصية التي أطلق عليها سان سيمون اسم «المنظّم»، وقد فضلت أنا لقب «المطوّر» (عنصر التنمية والتطوير)، الذي يستطيع أن يجمع بين مختلف الموارد المالية والتقنية والروحية وتحويلها إلى صروح جديدة للحياة الاجتماعية. ومن شأن النموذج الفاوستي، آخر الأمر، أن يفرز نمطاً جديداً من السلطة والمرجعية، نمطاً يستمد مصداقيته من قدرة القائد على تلبية حاجة أبناء الحداثة الماسة والملحة إلى تنمية مغامرة طليقة دائمة التجدد.

ظل الكثير من السان سيمونيين الشباب في Le Globe يتميزون، وخصوصاً في ظل حكم نابليون الثالث، بوصفهم مجددين متألقين في ميداني المال والصناعة. قاموا بتنظيم شبكة السكك الحديدية الفرنسية، أسسوا صندوق الاعتمادات المتحركة Credit Mobilier، وهو مصرف دولي للاستثمار من أجل تمويل صناعة الطاقة العالمية الناشئة، ونفّذوا أحد

أحلام غوته الأشد رسوخاً إذ نفَّذوا قناة السويس. غير أن أساليبهم وآفاقهم الحالمة تعرضت عموماً لقدرٍ من الاستخفاف والاستهانة في قرن كانت التنمية فيه تميل لأن تكون عملية خاصة، مجزوءة؛ في قرن كانت الحكومات تبقى فيه وراء الكواليس (بل وتقوم أكثر الأحيان بإخفاء نشاطاتها الاقتصادية)؛ في قرن كانت فيه المبادرات العامة المشتركة والتخطيط طويل الأمد، والتنمية الإقليمية المنهجية تتعرض للاحتقار والازدراء بوصفها من مخلفات العصر الميركانتيلي المقيت. فقط في القرن العشرين أصبحت التنمية الفاوستية ذات كيان راسخ. برزت في العالم الرأسمالي بروزاً بالغ الحيوية والنشاط لدى توسيع «السلطات العامة» والوكالات الكبرى العملاقة المصممة لتنظيم مشروعات الإنشاءات والبناء العملاقة وخصوصاً في ميداني الطاقة والنقل: القنوات والسكك الحديدية، الجسور والطرق العريضة، السدود وشبكات الري، محطات الطاقة الكهرمائية، المفاعلات النووية، البلدات والمدن الجديدة، استكشاف الفضاء الخارجي.

في نصف القرن الأخير، وخصوصاً منذ الحرب العالمية الثانية، حققت هذه السلطات «توازناً بين القطاعين العام والخاص من حيث القوة والنفوذ»، توازناً شكل عاملاً حاسماً في النجاح والنمو الرأسماليين[14]. إن أبطال تنمية فاوستيين مختلفين اختلاف ديفيد ليلينتال David Lilienthal، روبيرت موزيس Robert Moses، هيمان ريكوفر Hyman Rickover، روبيرت ماكنمارا Robert Mcnamara، وجين مونيه Jean Monnet، أفادوا من هذا التوازن ليجعلوا الرأسمالية المعاصرة أوسع خيالاً، وأكثر مرونة من الرأسمالية التي كانت قبل قرن من الزمان. إلا ان التنمية الفاوستية كانت في الوقت نفسه منطوية على القَدْر نفسه من القوة الكامنة بالنسبة للدول والاقتصادات الاشتراكية التي ظهرت إلى الوجود منذ عام 1917. كان توماس مان Thomas Mann الذي كتب عام 1932 في

زحمة الخطة الخمسية السوفييتية الأولى، محقاً حين وضع غوته عند مفترق طرق «انتقال الموقف البرجوازي... - إذا أخذنا الكلمة بمعناها الواسع وكنا مستعدين لفهمها فهماً بعيداً عن الجمود - وتحوله إلى الشيوعية»15). نستطيع أن نجد جيشاً من الحالمين والمتنفذين متربعين على كراسي السلطة في العالم اليوم، سواء في بلدان رأسمالية الدولة المتقدمة والبلدان الاشتراكية - الديمقراطية من جهة، أم في عشرات الدول التي تعتبر نفسها، بصرف النظر عن الأيديولوجيات السائدة فيها، «بلداناً متخلفة» وترى التنمية السريعة البطولية هي المهمة الأولى التي تنتصب اليوم أمامها. إن الأجواء التي شكلت مسرح فصل فاوست الأخير، ورشة البناء العملاقة، تلك الورشة الواسعة الممتدة بلا حدود إلى سائر الاتجاهات متغيرة باضطراد ومُجبرة سائر الشخصيات التي تحتل مقدمة المسرح نفسها على التغير والتبدل، أصبحت هي الأرضية التي يقف عليها تاريخ العالم في زماننا. إن فاوست المطوِّر، بل التنمية والتطوير، الذي لا يعدو كونه عنصراً هامشياً في عالم غوته، مقبل على أن يستكمل كيانه ويرسخ أقدامه بقدر كبير من الثبات.

❖ ❖ ❖

يقدم غوته نموذجاً لفعل اجتماعي تتداخل حوله جملة من المجتمعات المتقدمة والمتخلفة، وسلسلة من الأيديولوجيات الرأسمالية والاشتراكية. غير أن غوته يصر على أن عملية التداخل هذه هي عملية مرعبة ومأساوية، عملية مطبوعة بدماء الضحايا، عملية مطوقة بعظام وجماجم هؤلاء الضحايا، عملية تتجسد بالأشكال والألوان نفسها في الأماكن كلها. إن سيرورة التنمية التي تصورتها الأرواح الإبداعية الحالمة في

القرن التاسع عشر بوصفها مغامرة إنسانية عظيمة وجليلة باتت في حقبتنا نحن بالذات ضرورة حياتية، ضرورة حياة أو موت، بالنسبة لسائر الأمم وجميع النظم الاجتماعية في العالم. وبالتالي فإن السلطات المولعة بالتنمية في الأماكن كلها قد راكمت نفوذاً بالغ الهول والضخامة، نفوذاً غير قابل لأي تحكم أو سيطرة بل وجهنمياً مهلكاً إلى أبعد الحدود في الكثير من الأحيان.

في البلدان المعروفة باسم البلدان المتخلفة ظلت الخطط المنهجية القائمة على التنمية السريعة عموماً تعني قهراً واضطهاداً منهجيين للجماهير. واتخذ الأمر، عموماً شكلين اثنين، متمايزين وإن ظلا متداخلين. كان الشكل الأول منطوياً على اعتصار القطرة الأخيرة من قوة العمل المتوفرة لدى الجماهير - «الضحايا البشرية نزفت / راحت أنّات العذاب تتعالى وتمزّق هدأة الليل» كما جاء على لسان فاوست - في سبيل بناء قوى الإنتاج، مع العمل في الوقت نفسه على الحد من الاستهلاك الجماهيري من أجل خلق فائض تتم إعادة توظيفه في الاقتصاد. أما الشكل الثاني فينطوي على ما يبدو على أعمال تدمير وتخريب مجانية بدون أي مقابل - تدمير فاوست لحياة فيلمون وبوكيس ولأجراسهما وأشجارهما - لا في سبيل تحقيق أية منفعة مادية بل من أجل تأكيد الفكرة الرمزية القائلة بأن على المجتمع الجديد أن يقوم بإحراق جسوره كلها كي لا تتوفر أية إمكانية للعودة إلى الوراء.

يوفّر الجيل السوفييتي الأول، وخصوصاً خلال سنوات حكم ستالين، أمثلة حيّة عن هذين الشكلين كليهما من الرعب. فمشروع ستالين التنموي النموذجي الأول، قناة البحر الأبيض (1931 - 1933)، تتطلّب مئات الآف العمال من الضحايا، تتطلّب تضحيات تفوق ما تطلّبه أي مشروع رأسمالي معاصر أضعاف المرات. يشكّل الزوجان فيلمون وبوكيس مثالاً نموذجياً عن ملايين الفلاحين الذين قُتلوا في الفترة الممتدة بين 1932

و1934 لأنهم وقفوا في طريق خطة الدولة القائمة على تجميع الأرض التي كانوا قد حصلوا عليها بفضل الثورة قبل ما لا يزيد عن عقد واحد فقط من الزمن.

ولكن ما يجعل هذه المشروعات فاوستية زائفة بدلاً من فاوستية أصيلة، وأقل اتصافاً بالطابع التراجيدي من كونها حلبات رقص لشياطين القسوة والعنف وعفاريت العبث والضياع، هو الواقع المذهل القاطع للأنفاس - الواقع الذي كثيراً ما يتعرض للنسيان في الغرب - المتمثل بأنها - أي المشروعات - ولدت ميتة، كانت عاجزة غير قابلة للنفاذ. فصفقة القمح التي عقدها بريجنيف مع نيكسون في 1972 تكفي، ولا بد لها من أن تكفي، لتذكيرنا بأن المحاولة الستالينية الرامية إلى تجميع الأرض لم تكتف بقتل ملايين الناس فقط بل وأنزلت ضربة قاصمة للظهر، ضربة مميتة وباعثة على الشلل، بالزراعة الروسية التي لم تتماثل للإنعاش والشفاء قط بعدها. أما بالنسبة للقناة فإن ستالين يبدو أنه كان شديد العزم والتصميم على خلق رمز مرئي للتنمية مما جعله يصرُ على دفع المشروع واعتصاره إلى الحدود القصوى حتى بات هو نفسه قيداً وحجر عثرة على طريق واقع التنمية. لم تتح للعمال والمهندسين قط فرصة الحصول على الوقت والأموال والمعدات الضرورية اللازمة لبناء قناة تكون على قدر كاف من العمق والأمن حتى تكون مؤهلة لحمل شحنات تنتمي الى القرن العشرين؛ وبالتالي فإن القناة لم تلعب قط أي دور ذي شأن في التجارة والصناعة السوفيتيين. يبدو أن طاقات القناة كلها لم تكن تتجاوز إمكانية حمل قوارب بخارية سياحية امتلأت في الثلاثينيات بأعداد وفيرة من الكتّاب السوفييت والأجانب الذين دأبوا مرغمين على الدعاية لأمجاد المشروع. شكّلت القناة انتصاراً دعائياً وإعلامياً باهراً، ولكنْ لو تم تخصيص نصف الاهتمام الذي جرى تبديده في حملات العلاقات العامة، للعمل نفسه، لكان عدد الضحايا أقل ولتحقق قدر أكبر من التنمية الحقيقية، ونغدا

المشروع تراجيديا أصيلة بدلاً من أن يبقى مهزلة سوداء قاسية قُتل فيها أناس حقيقيون جراء أحداث زائفة.

لا بد من أن نلاحظ أنه في عشرينيات ما قبل الحقبة الستالينية كان الحديث ما يزال ممكناً حول التكاليف البشرية التي ينطوي عليها التقدم بطريقة أمينة وبأسلوب بحثي يتسم بالشرف. فقصص إسحق بابل Jsaac Babel، مثلاً ملأى بالخسائر المأساوية. ثمة وغد فولستافي عجوز في قصة «فرويم غراش» (Froim Grach) (رفضتها الرقابة) يتم إعدامه رمياً بالرصاص بدون محاكمة على أيدي جهاز المخابرات Cheak. حين يحتج الراوي، وهو نفسه عضو في جهاز البوليس السياسي،، معبراً عن امتعاضه، يرد عليه القاتل قائلاً: «قل لي بوصفك أحد عناصر جهاز الأمن، قل لي بوصفك ثورياً مناضلاً: ما نفع هذا الرجل لمجتمع المستقبل؟». لا يستطيع الراوي مكسور القلب أن يهتدي إلى جواب ملائم غير أنه يقرر أن يصب على الورق رؤيته للحيوات المعيبة ولكن الطيبة التي دمرتها الثورة وأجهزت عليها. كانت القصة، رغم وقوع أحداثها في الماضي القريب (الحرب الأهلية، نبوءة مريرة وملائمة عن المستقبل بما فيه مستقبل بابل نفسه»[16].

مما يجعل الحالة السوفييتية شديدة الإثارة للحزن والأسى أن أهوالها الفاوستية الزائفة وخرافاتها الفظيعة كانت ذات تأثير كبير في العالم الثالث. فالعديد من الطبقات الحاكمة المعاصرة، من العقداء اليمينيين والمفوضين اليساريين على حد سواء، اظهروا نقطة ضعف مميتة وقاتلة (وهي أبلغ تأثيراً كارثياً على رعاياهم، للأسف، مما عليهم هم انفسهم) إزاء جملة من المشروعات والحملات العظيمة والجليلة التي كانت تجسّد عملقة فاوست وقسوتها كلها بدون امتلاك أي من قدراته العلمية والفنية، أي من عبقريته التنظيمية أو حساسيته السياسية إزاء حاجات الناس ورغباتهم الحقيقية. ذهبت حياة ملايين الناس ضحية سياسات

تنموية كارثية، سياسات تم رسمها بالانطلاق من العُقَد والأمراض النفسية؛ وجرى تنفيذها بأساليب شائهة ومنحرفة: سياسات لم تفض آخر المطاف إلا إلى تنمية الثروات الخاصة والسلطات الشخصية للحكّام فقط دون غيرهم. خلال فترة لا تتجاوز الجيل الواحد من الزمن صارت النسخ الكربونية الشائهة والزائفة لشخصية فاوست في العالم الثالث صوراً لافتة للأنظار ورموزاً فاعلة راسخة تجسّد التقدم - فالعلاقات العامة المرتبطة بالتنمية الزائفة تحوّلت إلى صناعة كبرى على الصعيد العالمي، صناعة مزدهرة في العالم كله بدءاً بطهران وانتهاء ببكين - ولكنها عاجزة عجزاً فاضحاً عن إفراز أي تقدّم حقيقي من شأنه أن يعوّض عن البؤس والدمار الحقيقيين اللذين يلازمانها. من حين لآخر ينجح هذا الشعب أو ذاك في الإطاحة بأبطال التنمية الزائفين، بالمطوِّرين، من أمثال ذلك النموذج العالمي للفاوستية الزائفة: شاه إيران. وعندئذ قد يتمكن الشعب ولفترة قصيرة - نادراً ما لا تكون قصيرة وقصيرة جداً - من امتلاك زمام عملية التنمية الخاصة به. إذا كان الناس دهاة ومحظوظين فإنهم سيقومون بصياغة تراجيدياتهم التنموية الخاصة وتجسيدها مع العمل في الوقت نفسه على أداء أدوار فاوست وغريشن / فيلمون وبوكيس. أما إذا كانوا متواضعي الحظ فإن لحظاتهم الخاطفة من الفعل الثوري لا تقود إلا إلى المزيد من المعاناة التي لا تفضي إلى أي شيء على الإطلاق.

أما في بلدان العالم الصناعية الأكثر تقدماً فإن عملية التنمية قد اتبعت مسارات اتصفت بقدر أكبر من الفاوستية الفعلية. بقيت الورطات والمطبات التراجيدية التي حددها غوته هنا نافذة بإلحاح شديد. اتضح أن عملية التنمية في ظل ضغوط اقتصاد العالم الحديث مضطرة هي نفسها - وقد كان بمقدور غوته أن يتنبأ بالأمر - أن تعيش عملية تطور أزلية دائمة. وحيث تفعل ذلك فإن كل الناس والأشياء والمؤسسات التي تكون مجددة وطليعية في لحظة تاريخية معينة ستصبح متخلفة وبالية في

اللحظة التاريخية التالية. حتى في الأجزاء الموغلة في التطوّر من العالم يكون سائر الأفراد والجماعات والتجمعات والفئات تحت وطأة ضغوط لا تعرف معنى الرحمة تحض على إعادة البناء الذاتية. وإذا ما توقف أي منها ليرتاح، ليكون ما هو، فإنه يتعرض للتكنيس. إن عبارة الأوج في عقد فاوست مع الشيطان التي تقول: إذا ما توقف ذات مرة وقال للحظة: «لِمَ العجلة؟» فإنه سيتعرض للتدمير، تبلغ حدودها المأساوية الكاوية والمريرة في الملايين من حيوات الناس كل يوم.

في الجيل الماضي، بل حتى خلال الأزمات الاقتصادية في السبعينيات، اتسعت دائرة عملية التنمية، وبوتيرة مجنونة في الكثير من الأحيان، لتشمل القطاعات الأبعد والأكثر عزلة والأشد تخلفاً من المجتمعات المتقدمة، وقد أدت إلى قلب العديد من المراعي وحقول الحبوب والقمح إلى مزارع لاستنبات النباتات الكيميائية، إلى مقرات ومكاتب للشركات، وإلى أسواق تجارية حضرية مزدهرة، كم هو عدد بساتين أشجار البرتقال الباقية في ولاية كاليفورنيا البرتقالية؟ إن العملية قلبت آلاف الأحياء المتطرفة في الضواحي إلى شوارع عريضة ومرائب للآليات، أو إلى مراكز تجارية عالمية أو ساحات عامة شبيهة بساحة بيتش تري Peachtree، أو إلى أرض قاحلة – محروقة – حيث بدأ العشب يسخر وينمو ثانية بين الركام فيما نجد مجموعات صغيرة من المستوطنين يغامرون بفتح آفاق جديدة – أو إلى نسخ تقليدية زاهية ذات رقع عتيقة عن كياناتها القديمة، في قصة النجاح المألوفة لتخطيط المدن في السبعينيات. من مدن مصانع نيوانجلند المهجورة إلى المرتفعات الأبالاشية المزركشة بالمناجم، إلى ساوث برونكس South Bronx ولوف كانال Love Canal، تركت عملية التنمية التي لا تعرف معنى الشبع مشاهد مثيرة من الدمار والخراب في أعقابها. إن المعاول التي جعلت فاوست يحس بالحياة، والتي أصدرت الأصوات الأخيرة التي سمعها وهو يموت، قد تحوّلت اليوم إلى آلات

أسطورية عملاقة مزوّدة بالمتفجرات قادرة على تحريك الأرض من مكانها. حتى فاوستات الأمس القريب قد يجدون أنفسهم فيلمونات وبوكيسات اليوم وقد تعرّضوا للدفن تحت ركام البيوت التي كانوا يعيشون فيها. حتى فيما تكون غريشنات اليوم الممتلئات حماساً وشباباً يتعرض للسحق تحت الجنازير أو يصبن بالعمى جراء وهج الضياء.

❖ ❖ ❖

في هذه البلدان الصناعية المتقدمة شكّلت خرافة فاوست نوعاً من الموشور خلال العقدين الأخيرين الماضيين بالنسبة لحشد كبير من الرؤى عن حيواتنا وأزماننا. فكتاب «حياة ضد الموت» (Life Against Death) (1959) لمؤلفه نورمان أو. براون Norman. O. Brown، تضمّن انتقاداً مذهلاً وساحراً عن المثل الأعلى الفاسوتي للتنمية: «يوضّح القلق الفاوستي لدى الإنسان في التاريخ أن البشر لا يشبعون عند إشباع رغباتهم». كان براون يأمل في أن الفكر القائم على التحليل النفسي، شريطة تفسيره تفسيراً جذرياً، قد «يوفر أسلوباً للخروج من كابوس التقدم، الطليق اللانهائي، والسخط أو الاستياء الفاوستي الدائم، سبيلاً للخلاص من العصاب الإنساني، سبيلاً للخروج من التاريخ». كان براون يعتبر فاوست، في المقام الأول رمزاً للفعالية والمعاناة التاريخيتين: «إنسان فاوست هو إنسان يصنع التاريخ». ولكن إمكانية التغلب بطريقة ما على الاضطهاد الجنسي والنفسي – كان ذلك حلماً لدى براون – من شأنها «أن تجعل الإنسان مستعداً لأن يعيش بدلاً من أن ينشغل بصنع التاريخ». وعندئذ: «تنتهي الشخصية القلقة للإنسان الفاوستي لأنه سيكون قانعاً بإطلاق شعار: Verweile doch, du bist so schoen!»[17]. مثله مثل

ماركس بعد الثامن عشر من برومير، لوي بونابرت، وجوزيف ديدالوس Joseph Dedalus بطل ملحمة جيمس جويس J. Joyce، عاش التاريخ بوصفه كابوساً ظل يتطلع إلى الاستيقاظ منه؛ ولكن كابوسه، خلافاً لكابوسيهما، لم يكن أي وضع تاريخي محدد وخاص بل العملية التاريخية والتاريخ بوصفه تاريخاً. إلا أن المبادرات التي بذلها المثقفون كتلك التي قام بها براون ساعدت العديد من المعاصرين على تطوير نظرة نقدية إلى حقبتهم التاريخية، ذلك العصر الإيزنهاوري المشحون بقدر مريح من القلق. وعلى الرغم من أن براون أقر باحتقاره للتاريخ، فإن الإقدام على تناول فاوست كان لفتة تاريخية تتطلب جرأة كبيرة - عملاً فاوستياً بحد ذاته في حقيقة الأمر. وهو بهذا إنما دشّن سائر المبادرات الثورية التي جاءت في العقد التالي كما وفّر لها نسغ الحياة.

ظل فاوست يؤدي أدواراً رمزية بالغة الأهمية، في الستينيات يمكن القول إن حلماً فاوستياً شكّل حافزاً ومحركاً لبعض الحركات والمسيرات الراديكالية التي جرت خلال هذا العقد. وقد جرى إسباغ الصفة الدرامية، وبشكل بالغ القوة، على ذلك الحلم مثلاً، في المسيرة الجماهيرية التي انقضّت على مبنى وزارة الدفاع (البنتاغون) في تشرين الأول 1967. فهذه التظاهرة التي خلدها كتاب نورمان ميلر Norman Mailer بعنوان جيوش الليل Armies of the Night، شكّلت تعويذة رمزية صيغت تحت شعار عملية توفيقية واسعة تجمع بين مجموعات متناقضة من الآلهة المألوفة والغريبة على حد سواء بهدف طرد شياطين البنتاغون وعفاريته الهيكليين من هذا المبنى. (ولدى تحرر المبنى من أثقاله وأوزاره، كما قال أصحاب التعويذة، فإنه سيسبح في الهواء ويطفو أو سيحلّق في الجو مبتعداً). بنظر المشاركين في هذا الحدث المثير بدا البنتاغون تمجيداً وتأليهاً أو تجسيداً لصرح فاوستي ضَلّ وانحرف، لصرح قام ببناء أخبث وأسوأ آلات التدمير في العالم، بدت تظاهرتنا، بل وحركتنا الداعية إلى السلام كلها، لنا نحن

وكأنها تجريم لأحلام ومخططات أمريكا الفاوستية. ومع ذلك فإن هذه المظاهرة، بحد ذاتها، كانت صرحاً باهراً، كانت إحدى الفرص النادرة التي توفرت لليسار الأمريكي كي يعبر عن تطلعاته وقابلياته الفاوستية الخاصة به. أما التناقضات والمفارقات المشؤومة التي انطوت عليها المسألة أو القضية كلها فقد تجلّت وباتت ملموسة مع اقترابنا من المبنى أكثر فأكثر، بدا أنك تستطيع أن تقترب وتقترب إلى الأبد دون الوصول إلى المكان قط: لقد كانت أجواء كافكية حقيقية بصورة كاملة، حيث بعض الشخصيات الصغيرة في الداخل وهي مؤطرة بالنوافذ البعيدة (قال سبنغلر إن النوافذ هي حاجة فاوستية بامتياز) كانت تشير وتلوّح بل وتمد أيديها لمعانقتنا كما لو كانت تريد الاعتراف بنا أرواح ذوي قربى، تريد إغواءنا أو الترحيب بنا. قبل أن يمضي وقت طويل كانت هراوات الجنود والقنابل الدخانية المسيلة للدموع ستقوم بتبيان المسافة الفاصلة بيننا. غير أن البيان كان باعثاً على الارتياح حين تم، وكانت ثمة لحظات مشحونة بالقلق والاضطراب قبل انجلاء الموقف. ربما كان ميلر Mailer مشغول البال بذلك اليوم حين كتب، عند نهاية العقد بالذات، ما يلي: «إننا زمن فاوستي، عازمون على ملاقاة الإله أو الشيطان قبل أن ننتهي، والفلز الذي لا يمكن الاستغناء عنه للصدق والمصداقية هو المفتاح الوحيد للقفل اللغز»[18].

احتل فاوست مكانة على القدر نفسه من الأهمية في رؤية الستينيات المختلفة جداً والتي يمكن أن نطلق عليها اسم الرؤية «الرعوية». فدور فاوست في الرؤية الرعوية خلال عقد الستينيات كان، بالتحديد، متركزاً على سوقه إلى المراعي. إن رغباته ودوافعه وقابلياته كانت قد مكّنت البشرية من إنجاز جملة من الاختراعات العلمية العظيمة ومن خلق فن ذي شأن؛ من قلب البيئة الطبيعية والبشرية؛ ومن خلق اقتصاد الوفرة الذي باتت المجتمعات الصناعية المتقدمة مؤخراً تستمتع بها. أما الآن، فإن «إنسان فاوست» قد جعل نفسه بالياً ولّى ويفضل نجاحه بالذات،

زمانه على الصعيد التاريخي. إن عالم الأحياء المتخصص بدراسة الجزئيات غونتر ستنت Gunther Stent هو الذي طوّر هذه الفكرة في كتاب أعطاه العنوان التالي: مجيء العصر الذهبي: وجهة نظر عن انتهاء التقدم (The Coming the Golden: A View of the End of Progress). استند ستنت إلى القفزات الخارقة التي حققها في مجال اختصاصه بالذات، في الاكتشاف الأخير للـ DNA تحديداً، ليقول إن الإنجازات في الثقافة الحديثة أدت إلى جعل تلك الثقافة مشبعة، ولكنها متعبة ومرهقة، مسدودة الآفاق. فالتنمية الاقتصادية الحديثة والثورة الاجتماعية الشاملة كانتا، عبر مسيرة مماثلة، قد وصلتا إلى نهاية الطريق. كان التاريخ قد أوصلنا إلى نقطة بات فيها «الرفاه الاقتصادي من الأمور البديهية المسلّم بها» ولم يبق شيء ذو شأن يمكن القيام به:

> «وهنا نستطيع أن نتلمس تناقضاً داخلياً يخص التقدم. فالتقدم هذا يعتمد على إجهاد إنسان فاوست وإنفاقه، وهو الإنسان الذي يكون منبع دوافعه الرئيس متمثلاً بفكرة إرادة القوة والنفوذ. ولكن حين يكون التقدم قد قطع شوطاً يكفي لتوفير جو من الأمن الاقتصادي لكل فرد من المجتمع، فإن الروح الاجتماعية المتولدة تبادر إلى العمل ضد نقل إرادة القوة في تربية الأطفال وتنشئتهم مما يفضي إلى إجهاض عملية تطور الإنسان الفاوستي».

عبر سيرورة قائمة على الاصطفاء الطبيعي كان الإنسان الفاوستي
يتم تجاوزه تدريجياً وإخراجه من البيئة التي خلقها هو.
من الواضح أن الجيل الذي كان قد نشأ وترعرع في هذا العالم
الجديد لم يحس بأية غربة في العمل أو الإنجاز، في السلطة أو التغيير. لم
يكن هذا الجيل يهتم إلا بأن يعلن: يرجى أن تبقي، فأنت بالغة الروعة

الجمال! (Verweile doch, du bist do shoen!)، ويظل يكرر العبارة إلى أيامه الأخيرة. وأبناء المستقبل هؤلاء يمكن أن نراهم حتى الآن وهم يرقصون فرحاً ويغنون ويبتهجون ويمارسون الحب وينتشون في شمس كاليفورنيا الساطعة. فلوحة العصر الذهبي للوكاس كراناتش Lucas Cranach، التي قام ستنت بإعادة إنتاجها لتحتل صدر كتابه لم تكن «إلا رؤية نبوءة لهيبي بي - إن Be - In في حديثة غولدن غيت العامة Golden Gate State Park».

من شأن الاكتمال التالي للتاريخ أن يكون «فترة ركود عام»؛ قد تظل الفنون والعلوم والمدارس الفكرية مستمرة في الوجود، ولكنها لن تفعل شيئاً ذا شأن أكثر من المراوحة في المكان والاستمتاع بالحياة. «أما الإنسان الفاوستي المنتمي إلى العصر الحديدي فسوف ينظر بازدراء إلى آفاق أخلاق المترفين الذين يكرسون أوقات الفراغ المتوفرة لديهم بكثرة على المتع الحسية... ولكنّ من الأفضل للإنسان الفاوستي أن يعترف بحقيقة أن العصر الذهبي هذا بالذات ليس إلا ثمرة من ثمار جهوده المحمومة؛ ومن غير المفيد الآن التعبير عن الأسف وتمني العكس». ختم ستنت كلامه بعبارة حزينة تكاد أن تكون رثائية إذ قال: «سوف تؤدي الفيات إبداع الفنون والعلوم آخر المطاف إلى قلب ملهاة الحياة التراجيدية (تراجيكوميديا الحياة) إلى حدث»[19]. غير أن الحنين الماضوي إلى حياة فاوستية كان المؤشر الأرسخ والأكثر ثباتاً على إمكانية الفناء والزوال. كان ستنت قد رأى المستقبل، وصدقت رؤيته.

من الصعب إعادة قراءة الرعويات الغنائية المنتمية إلى الستينيات هذه بدون الإحساس بالحزن المفعم بالحنين الماضوي لا فيما يخص هيبيي الأيام الخوالي بل فيما يتعلق بالإيمان الذي كاد أن يكون جماعياً شاملاً - ذلك الإيمان الذي يعمّر قلوب أولئك المواطنين المستقيمين الذين كانوا الأشد كرهاً للهيبيين - بأن الحياة القائمة على الوفرة المستقرة، على الفراغ والرخاء كانت موجودة لتبقى. كانت في الحقيقة ثمة نقاط مستمرة شكّلت

جسراً بين الستينيات والسبعينيات؛ ولكن الفورة الاقتصادية التي كانت في تلك السنوات – وهي السنوات التي أطلق عليها جزن بروكس John Brooks في مقال له نشرته الوول ستريت جورنال في الستينيات اسم «سنوات الغو – غو: The Go - Go Years» – تبدو الآن منتمية إلى عالم آخر مختلف كلياً. فخلال فترة زمنية ملفتة للنظر بقصرها تلاشت الثقة المفعمة بالحيوية تلاشياً كاملاً. أما أزمة الطاقة المتصاعدة والمتفاقمة في السبعينيات، بسائر أبعادها البيئية والتكنولوجية، الاقتصادية والسياسية مجتمعة، فقد أفرزت موجات من السخط والاستياء، من المرارة والقلق، أوشكت أحياناً على بلوغ مستويات الهلع واليأس الهستيري. غير أنها في الوقت نفسه أوحت وألهمت بنوع من المعاينة الثقافية الذاتية الصحية والحادة التي كانت، رغم ذلك، تنحدر في الكثير من الأحيان إلى مستنقعات الجلد الذاتي والكراهية للنفس.

والآن يبدو في نظر العديد من الناس ذلك المشروع التحديثي الذي دام قروناً كاملة من الزمن خطأ كارثياً فاجعاً، عملاً شريراً يغطي الكون. كما أن شخصية فاوست صارت تبدو متقمصة دوراً رمزياً جديداً، بوصفها الروح الشيطانية التي انتزعت الإنسانية من وحدتها البدئية مع الطبيعة فاقحمتنا جميعاً في الطريق المفضي إلى الكارثة. كتب متخصص في ميدان الأنتروبولوجيا الثقافية يدعى بيرنارد جيمس Bernard James في 1973 يقول: «ان شعوراً باليأس يملأ الأجواء، شعوراً.. بأن الإنسان تم إقحامه بالعصا نتيجة العلوم والتكنولوجيا، في عصر جديد بالغ الهشاشة». وفي هذا العصر، «المرحلة الأخيرة من مراحل تفسّخ عالمنا الغربي، نرى أن المأزق واضح تماماً. إننا نعيش على كوكب شديد الازدحام تعرّض للنهب والاغتصاب، ولا بد لنا من إيقاف عملية النهب وإلا فسوف نموت ونتلاشى». كان كتاب جيمس يحمل عنواناً رؤيوياً نموذجياً ينسجم مع أجواء عقد السبعينيات: موت التقدم The Death of Progress. أما القوة

المميتة القاتلة التي لا بد من الإجهاز عليها قبل أن تجهز هي على البشرية كلها فكانت تلك المتمثلة بـ«التقدم الحديث للثقافة» مع بطلها الثقافي الأول المتجسّد بفاوست. لم يَبْدُ جيمس مستعداً تماماً لشجب وإدانة الاختراعات العلمية الحديثة كلها والإبداعات التكنولوجية جميعها. (كان يُبْدي حنقاً خاصاً تجاه الكمبيوترات «الحواسيب»). غير أنه أصرّ على أن يقول بأن «الحاجة إلى المعرفة، كما نفهمها اليوم، قد تكون رياضة ثقافية قاتلة»، لا بد من ضبطها وتقييدها تقييداً جذرياً، إن لم يكن إلغاؤها أصلاً وفرعاً. فبعد رسم لوحات حية لكوارث نووية ممكنة ولأشكال مرعبة من الحرب البيولوجية والهندسة الجينية، راح جيمس يؤكد على أن هذه الأهوال خرجت بصورة طبيعية من رحم «الشَّره المخبري والنهم الشديد إزاء اقتراف خطيئة فاوست»[20] لذا فإن الوغد الفاوستي العزيز على قلوب مبدعي هزليات كابتن أمريكا Captain America وافتتاحيات النيويوركر Newyorker في السنوات الأخيرة من عقد السبعينيات، هو الذي أطلَّ برأسه. من الملفت للنظر أن نرى رعويات الستينيات ورؤيويات السبعينيات النبوية أجمعت على أن سيادة البشرية – أي أن تعيش حياة طيبة في الستينيات، أن تعيش أي نوع من الحياة على الإطلاق في السبعينيات – متوقفة على رحيل «إنسان فاوست».

حين احتد النقاش عبر السبعينيات حول جاذبية النمو الاقتصادي وحدوده، وحول أفضل أساليب إنتاج الطاقة والحفاظ عليها، راح أنصار البيئة والكتاب المعادون للنمو يعتبرون فاوست النموذج الأول لـ«إنسان التنمية» الذي سيبادر إلى تمزيق العالم كله نتفاً في سبيل التوسّع الذي لا يعرف معنى الشبع، دونما أي تساؤل أو اهتمام بما يمكن للنمو غير المحدود أن يفعله بالطبيعة أو بالإنسان. لا حاجة لأن أقول إن هذا تشويه سخيف لقصة فاوست، تسطيح للتراجيديا وقلب لها إلى ميلودراما. (وهذه العملية تشبه، على أية حال، مسرح العرائس الفاوستي الذي شهده غوته

وهو طفل). إن ما يبدو لي أكثر أهمية من ذلك كله هو تبيان أبعاد الفراغ الفكري والثقافي الذي يبرز إلى الوجود لحظة إبعاد فاوست عن المسرح. فسائر الداعين إلى إيجاد بدائل شمسية وهوائية ومائية للطاقة، إلى توفير منابع صغيرة وموزعة لا مركزية لهذه الطاقة، إلى «تكنولوجيات متوسطة» إلى «اقتصاد مستقر قائم على دولة مستقرة»، على اختلافهم، هم أعداء حقيقيون بصورة شبه إجماعية لأي تخطيط واسع النطاق، لأية أبحاث علمية، لأي تجديد تكنولوجي، ولأي تنظيم معقد[21]. ومع ذلك فإن تبني أي من أحلامهم ومخططاتهم تبنياً فعلياً من قِبَل عدد ذي شأن من الناس، لا بد له من أن يترافق مع عملية جذرية لإعادة توزيع السلطة الاقتصادية والنفوذ السياسي. وحتى هذا - وهو يعني حل شركات جنرال موتورز وايكسون وكونن ايديسون وأمثالها، وإعادة توزيع مواردها كلها بين الناس - لن يفضي إلا إلى تمهيد الطريق أمام أكثر أشكال التنظيم المعقد اتساعاً وارباكاً لنسيج الحياة اليومية كلها. ليس ثمة غرابة أو شذوذ في الآراء المعادية للنمو والداعية إلى الطاقة اللطيفة الناعمة بحد ذاتها، وهي بالفعل آراء مفعمة بأفكار أصيلة وإبداعية غنية. أما ما هو غريب وشاذ في الأمر فهو أن من شأنها، نظراً لفخامة الكلمات التاريخية وجلالها، أن تحضنا على أن «نفكر بصغار» (نفكر من منطلقات ضيقة) حسب تعبير إ. ف. شوماخر E.F.Schumacker. فالواقع الملغز الذي يغيب عن أذهان أكثرية هؤلاء الكتّاب هو أن الطريق الوحيد المفضي إلى «التفكير من منطلق صغير» هو أكثر أشكال «التفكير من منطلق كبير وواسع» جموحاً وتطرفاً ومنهجية، في إطار المجتمع الحديث[22]. لذا فإن على دعاة تقليص الطاقة وتقييد النمو وإشاعة اللامركزية أن يعانقوا فاوست بوصفه الرجل المطلوب في هذه اللحظة بدلاً من إدانته وشجبه.

◆ ◆ ◆

إن الجماعة المعاصرة الوحيدة التي لم تكتف بالإفادة من الأسطورة الفاوستية فقط بل وأحاطت بعمقها التراجيدي هي مجموعة العلماء النووين. فطلائع هؤلاء العلماء الذين خبروا لهيب الضوء الذي يعمي البصر في الاماغوردو («يا للهول... إن الصبية ذوي الشعر الطويل فقدوا السيطرة!») لم يتعلموا قط فن تطهير روح الأرض المرعوبة تلك المنبثقة من رحم إبداع عقولهم. إن «العلماء المعنيين» في فترة ما بعد الحرب رسّخوا أسلوباً فاوستياً متميزاً في ميادين العلم والتكنولوجيا، أسلوباً مرتكزاً إلى الشعور بالذنب والحرص، إلى الأسى والتناقض. وكان هذا متعارضاً تعارضاً جذرياً مع النمط البانغلوسي Panglossian للعلم، وهو النمط السائد، آنذاك كحاله الآن، في الدوائر الحاكمة العسكرية منها والصناعية والسياسية، النمط الذي يؤكد للعالم ويطمئنه حول أن أية مشكلة ليست إلا مشكلة عارضة وعابرة وأن كل الأمور تسير في المسار الأمثل آخر الأمر، حين كانت الحكومات كلها دائبة وبصورة منهجية على الكذب أمام شعوبها حول أخطار الأسلحة النووية والحرب النووية وأهوالها، فإن مخضرمي مشروع مانهاتن القلقين (وكان ليوسيلارد Leo Szilard أكثرهم بطولة) هم الذين تفوقوا على الجميع في إظهار الحقيقة والكشف عنها بوضوح كبير، وهم الذين بدؤوا يناضلون في سبيل تحقيق السيطرة المدنية على الطاقة الذرية في سبيل فرض القيود والضوابط على التجارب النووية، وفي سبيل ترسيخ الرقابة الدولية على الأسلحة والتسليح[23]. ساعد مشروعهم على إبقاء نوع من الوعي الفاوستي حياً، على دحض الزعم المفيستوفيلي القائم على أن الناس لا يستطيعون أن يحققوا إنجازات عظيمة وجليلة في العالم إلا عبر شطب إحساسهم بالذنب والهمّ أو الحرص. لقد اظهر أولئك العلماء كيف أن تلك المشاعر والأحاسيس قادرة على أن تقود إلى تحرّك من شأنه أن يكون تحركاً إبداعياً ممتازاً ورائعاً في مجال تنظيم عملية بقاء الجنس البشري ونجاته.

ظلت النقاشات الدائرة حول القوة النووية في السنوات الأخيرة تفرز نسخاً جديدة من فاوست. ففي 1971 استذكر الفيزيائي والإداري اللامع آلفن واينبرغ Alvin Weinberg، وقد كان مديراً لمخابر أوك ريدج Ork Ridge لسنوات عديدة، فاوست في أوج مناقشات موضوع طال الجدل حوله عن «المؤسسات الاجتماعية والطاقة النووية» قائلاً:

«إننا نحن معشر العاملين بالطاقة النووية، قد عقدنا صفقة فاوستية مع المجتمع. فمن جهة تقدم - في القرن النووي الحافز - منبعاً للطاقة لا يمكن أن ينضب... ولكننا بالمقابل نطالب المجتمع بثمن لهذا المنبع السحري للطاقة، ثمن يتألف من اليقظة من جهة ومن دوام المؤسسات الاجتماعية زمناً طويلاً، وهو أمر لم نألفه تماماً، من جهة ثانية».

في سبيل تدعيم هذا «المنبع اللامحدود للطاقة الرخيصة والنظيفة»، سيتعيّن على الناس والمجتمعات والأمم المستقبلية أن تحافظ على نوع من «اليقظة الأزلية الأبدية» إزاء مخاطر بالغة الجدية قد لا تكون تكنولوجية فقط - وهي الأهون شراً ربما - بل اجتماعية وسياسية.

ليس هذا الكتاب مكان سرد إيجابيات وسلبيات صفقة واينبرغ النووية المربكة والمنطوية على قدر بالغ العمق من الإشكالية. غير أنه مجال لملاحظة ما يفعله صاحب الصفقة بفاوست. تتركز الفكرة الحاسمة هنا على حقيقة أن العلماء («نحن معشر النوويين») لم يعودوا يلعبون الدور الفاوستي. إنهم، بدلاً من ذلك، يؤدون دور الطرف الذي يعرض الصفقة، أي دور مفيستوفيلسي، «الروح التي تنفّي كل الأشياء»! إنها صورة ذاتية غريبة غنية بأشكال الغموض أو غامضة بغنى، صورة غير مؤهلة لأن تفوز بجوائز ثمينة في ميدان العلاقات العامة، ولكنها صورة مؤثرة وجذابة

بفضل صراحتها الصادقة (التي ربما كانت لا شعورية). ولكن ما يأتي في صدر السلم من حيث الأهمية هو الشيء الملازم لهذا الزمان: إن بطل واينبرغ الفاوستي الذي يجب عليه أن يقرر مسألة قبول الصفقة أو رفضها هو «المجتمع» - أي هو نحن جميعاً. أما فكرة واينبرغ المضمرة فهي أن الاندفاع الفاوستي على طريق التنمية بات محركاً قوياً لسائر البشر الحديثين، من الرجال والنساء، ونتيجة لذلك فإن «على المجتمع أن يختار، وهذا الخيار هو الخيار الذي لا يحق لنا نحن معشر النوويين أن نمليه ونفرضه»[24]. وهذا يعني أننا، مهما كانت الصفات الفاوستية المعقودة أو المرفوضة، نملك ليس فقط الحق بل وعلينا واجب المشاركة في عملية صنع تلك الصفقات وإنجازها. لا نستطيع أن نسلّم مسؤولية التنمية لأي إطار من الخبراء، لأننا جميعاً، في مشروع التنمية بالتحديد، خبراء. إذا كانت الأطر العلمية والتكنولوجية قد راكمت قوى هائلة في المجتمع الحديث فإن السبب في ذلك يكمن في أن رؤى تلك الأطر وقيمها كانت تردد أصداء رؤانا وقيمنا نحن وتضاعفها وتحققها. اكتفت هذه الأطر بخلق أسباب تضمن تحقيق أهداف يتبناها ويتمسك بها الجمهور الحديث: تنمية طليقة ومفتوحة للذات والمجتمع، عملية تحويل وقلب مضطردة ونشطة للعالم الداخلي والخارجي كله. إننا كأعضاء في المجتمع الحديث، مسؤولون عن الاتجاهات التي يتخذها تطورنا، عن أهدافنا وإنجازاتنا، عن التكاليف البشرية والإنسانية التي تنطوي عليها عملية التطور تلك. لن يكون مجتمعنا قادراً قط على التحكّم بـ«طاقاته» الهائجة والجامحة «المستمدة من العالم السفلي» إذا بقي متظاهراً بأن علماءه هم وحدهم المؤهلون للتحكّم والسيطرة. فإحدى الحقائق الأساسية للحياة الحديثة هي أننا، جميعاً، لسنا اليوم إلا من «الصبية ذوي الشعر الطويل».

❖ ❖ ❖

قد يكون أبناء الحداثة وبناتها الذين يسعون اليوم إلى معرفة الذات على حق إذا انطلقوا من غوته الذي أعطانا في مسرحية فاوست أولى تراجيديات التنمية الخاصة بنا. إنها مأساة تراجيدية لا يريد أحد - سواء في البلدان المتقدمة أو المتخلفة، وسواء بين المنظرين الرأسماليين أو الاشتراكيين - أن يواجهها ويتصدى لها. ولكن الجميع، بلا استثناء، يتابعون إعادة تجسيدها وتمثيلها على أرض الواقع. بمقدور آفاق غوته ورؤاه وأحلامه أن تساعدنا على رؤية إمكانية صدور أشمل وأعمق أشكال النقد للحداثة عن أولئك الذين يتصفون بالقدر الأكبر من الحماس في تبني مغامرات الحداثة إياها مع ما يرافقها من خيال رومانسي. ولكن القضية هي أن فاوست ليست نقداً فقط بل وتحدٍ أيضاً بالنسبة لعالمنا، أكثر حتى مما بالنسبة لعالم غوته بالذات، تحدٍ يدعو إلى تصور وخلق أنماط جديدة من الحداثة لن يكون الإنسان موجوداً فيها من أجل التنمية، بل ستكون التنمية موجودة فيها من أجل الإنسان، إن ورشة بناء فاوست غير المنجزة هي الأرضية المتوترة ولكن المهزوزة التي يتعين علينا جميعاً أن نراهن عليها ونشيد فوقها صروح حياتنا.

هوامش الفصل الأول:

1- النيويوركر، 9 / 4 / 1979، «حديث البلد»، 27 - 28.

2- كابتن أمريكا، الحلقة 236، مارفل كوميكس، آب 1979.

3- ورد عند جورج لوكاتش في كتاب غوته وعصره (بودابست، 1947).

4- للإطلاع على طبعة نقدية رائعة يمكنك اقتناء الطبعة التي أصدرها كل من والتر آرندت وسايروس هاملين (نورتون 1967)، فهذه الطبعة تضم وفرة من المواد الساسية وعدداً كبيراً من المقالات النقدية العميقة.

5- تشير الأرقام إلى أرقام الأبيات.

6- ليس هذا صحيحاً تماماً، ففي 1798 و1799، وضع غوته قبل هذا المشهد الأول («ليل») مدخلاً في المسرح وخاتمة في الجنة بلغ مجموع أسطرهما 350 بيتاً.

7- انظر كتاب التحوّل: عن تطور الجنين، الإدراك، الانتباه والذكرى (بيسيك بوكس، 1959) للمؤلف إيرنست شاختيل.

8- انظر كتاب الثقافة والمجتمع، 1780 - 1950 (آنكور بوكس، 58، 1960) لمؤلفه رايموند وليامز.

9- يفيد لوكاتش هنا من مقالات ماركس المبكرة الرائعة بعنوان «قوة المال في المجتمع البرجوازي» (1844)، التي تستخدم المقطع الفاوستي منطلقاً لها.

10- غوته وعصره.

11- المصدر السابق.

12- عالم سان سيمون الجديد (1956 - نوتردام، 1963) لفرانك مانويل، أنبياء باريس (1962، هاربر تورج بوكس، 1965) للمؤلف نفسه.

13- حوارات غوته مع ايكرمان، ترجمة جون اوكسفورد (إيفريمانز لايبراري، 1913).

14- الراسمالية الحديثة: الميزان المتغيّر للنفوذ بين الخاصة والعامة (أوكسفورد 1965) لاندرو شونفيلد.

15- «غوته كأحد ممثلي العصر البرجوازي» في مقالات من ثلاثة عقود، ترجمة هاربيت لو - بورتر (كنوبف، 1953).

16- اسحق بابل: سنوات الوحدة، 25 - 1929، ترجمة ماكس هيوارد (نون داي، 1964).

17- الحياة ضد الموت:المعنى التحليلي النفسي للتاريخ (ويسليان، 1959).

18- «دورة في فن صنع الأفلام»، مجلة نيو أمريكان ريفيو، 12 (1971).

19- مجيء العصر الذهبي: نظرة إلى نهاية التقدم (ناتشوارل هيستوري برس، 1969). غونتر ستنت.

20- موت التقدم (كنوبف، 1973) لبيرنارد جيمس.

21- الصغير جميل: اقتصاديات قائمة على احتمال أن للناس أهمية ما (هابر ورو، 1973)، إ. ف. شوماخر.

22- الدائرة المغلقة (1971)، بؤس السلطة (1976)، سياسة الطاقة (1979) (كنوبف) للكاتب باري كومونر.

23- أكثر إشعاعاً من ألف شمس: تاريخ شخصي لعلماء الذرة، 1956، ترجمة جيمس كلو للكاتب باري كومونر.

24- «المؤسسات الاجتماعية والطاقة النووية»، 1971، زوايا عديدة لأنتوني لويس، وتوم ويكر، وجون أوكس في النيويورك تايمز.

الفصل الثاني

كل لما هو صلب يتحول إلى أثير
ماركس، الحداثة، والتحديث

أعقبت ولادة الآلة والصناعة الحديثة.. عملية انهيار عنيفة أشبه بانهيار صخرة هائلة في حدتها ومداها. وكل حدود الأخلاق والطبيعة، حدود السن والجنس، حدود النهار والليل تهاوت مدمَّرة. راح رأس المال يعربد احتفالاً.

رأس المال - الجزء الأول

أنا الروح التي تنفي كل شيء.

مفيستوفيلس في فاوست

تدمير إبداعي للذات!.

دعاية لموبيل أويل 1978

على رفوف شركة شيرسون هايدن ستون، تحمل إحدى الرسائل عن بضاعة معينة العبارة التالية المقتبسة من هيراقليط: «كل شيء متدفق،لا شيء يبقى ساكناً».

رئيس شيرسون - بيني وول ستريت

عملاق جديد - مادة في «نيويورك تايمز» 1979

... تلك الفوضى الظاهرية التي هي في الواقع أعلى درجات التنظيم البرجوازي...

دوستويفسكي

في لندن، 1862

كل ما هو صلب يتحوّل إلى أثير:

ماركس . . الحداثة والتحديث

سبق لنا أن رأينا كيف أن فاوست، الذي يُجمع الناس على اعتباره التعبير الأسمى عن البحث الروحي الحديث، يبلغ تحققه - ولكن مع كارثته التراجيدية - من خلال تحويل الحياة المادية الحديثة. وعما قريب سنرى كيف أن القوة الفعلية والأصالة الحقة في «مادية» ماركس «التاريخية» تكمنان في الضوء الذي تلقيه على الحياة الروحية الحديثة. فالكاتبان كلاهما يشتركان في منظور كان أوسع انتشاراً في أيامهما مما هو في أيامنا الحالية: الإيمان بأن «الحياة الحديثة» تشكّل كلاً متناغماً. وهذا الإحساس بالكلية يكمن وراء حكم بوشكين على فاوست بوصفه «إلياذة الحياة الحديثة». إنه منظور يفترض مسبقاً وجود وحدة للحياة والتجربة تشمل السياسة والبسيكولوجيا؛ تشمل الصناعة الحديثة والنزعة الروحانية؛ وتشمل الطبقات الحاكمة الحديثة والطبقات العاملة الحديثة. سنحاول في هذا الفصل أن نستعيد رؤية ماركس للحياة الحديثة ككل وأن نعيد بناء هذه الرؤية.

جدير بالملاحظة أن هذا الإحساس بالكلية يتعارض مع جوهر الفكر المعاصر. فالتفكير الراهن بالحداثة ممزق إلى قسمين مختلفين منغلقين انغلاقاً محكماً وشديداً أحدهما على الآخر: فـ«التحديث» في الاقتصاد والسياسة هو غير «الحداثة» في الفن والثقافة وعالم الأحاسيس

والمشاعر. وإذا حاولنا أن نجد مكان ماركس في هذه الثنائية فإننا نجده، ولا غرابة، أشد ميلاً نحو الأدب منه نحو التحديث. حتى الكتّاب الذين يتنطعون لدحضه يعترفون عموماً أن عمله يشكّل مرجعاً أولياً ومرتكزاً أساسياً لأعمالهم[1]. ومن جهة أخرى لا يُعتَرف بماركس، في الأدبيات التي تتحدث عن الحداثة، على الإطلاق. غالباً ما تجري إعادة الثقافة والوعي الحداثيين إلى جيله، جيل الأربعينيات من القرن التاسع عشر، إلى بودلير، فلوبير، فاغنر، كيركغارد، ودستويفسكي، غير أن ماركس نفسه لا يشكّل ولو غصناً صغيراً على شجرة النسب هذه. وإذا ما ورد ذكره في هذا السياق إنما يرد كنقيض أو أحياناً كواحد من مخلّفات عصر أبكر وأكثر براءة - عصر التنوير، مثلاً - عصر قامت الحداثة فيه، كما يزعمون، بتدمير آفاقه المضيئة وقيمه الراسخة. وبعض الكتّاب (مثل فلاديمير نابوكوف) يصوّرون الماركسية على أنها ثقل ميت يسحق روح الحداثة؟ وآخرون (مثل جورج لوكاش حين كان شيوعياً) يرون نظرة ماركس أكثر تعقلاً وأفضل عافية وأوفر «واقعية» من نظرات أولئك الداعين إلى الحداثة؛ ولكن الجميع متفقون على أنه وإياهم من عالمين مختلفين بعيدين أحدهما عن الآخر[2].

غير أننا كلما ازددنا قرباً مما قاله ماركس فعلاً، كلما غدت هذه الثنائية أقل معنى. خذوا هذه الصورة: «كل ما هو صلب يتحول إلى أثير». إن المدى الكوني والجلالي الرؤيوي لهذه الصورة، إن دراميتها وقوتها المكثفة تكثيفاً عالياً، إن تلميحاتها الكارثية الغامضة، إن غموض وجهة نظرها، فالحرارة التي تدمّر هي في الوقت نفسه طاقة بالغة الغزارة، فيض للحياة، هذه الصفات كلها إن هي إلا سمات مميزة لخيال الحداثة. إنها تماماً من النوع الذي نتوقع العثور عليه عند رامبو أو نيتشه، عند ريلكه أو ييتس، «الأشياء تتهاوى، المركز لم يعد صامداً». في الحقيقة، هذه الصورة تأتي من ماركس، لا من أية مخطوطة سرية ملغّزة محفوظة من أقدم العصور، بل من قلب «البيان الشيوعي». إنها تأتي تتويجاً لوصف ماركس للمجتمع

البرجوازي الحديث». ونجد أن وشائج القربى بين ماركس والحداثيين أوثق حتى من ذلك حين ننظر إلى الجملة كلها التي سحبت الصورة منها: «كل ما هو صلب يتحول إلى أثير، وكل ما هو مقدس ينقلب إلى دنس؛ ويضطر الناس كلهم أخيراً لأن يواجهوا ظروف حياتهم وعلاقاتهم مع غيرهم من الناس بعقول متزنة بدون أوهام»[3]. إن عبارة ماركس الثانية التي تعلن تدمير كل ما هو مقدس هي عبارة أكثر تعقيداً وأشد إثارة من الجزم المادي الشائع في القرن الثامن عشر حول نفي وجود الله. فماركس يتحرك في البعد الزماني ساعياً إلى استثارة دراما وندبة تاريخية مضطردة باستمرار.

إنه يقول: «إن هالة القدسية باتت مفقودة فجأة، وإننا لا نستطيع أن نفهم أنفسنا في الحاضر حتى نجابه ما هو غائب». والعبارة الأخيرة. «يضطر الناس كلهم أخيراً لأن يجابهوا...» لا تكتفي بوصف مجابهة ما مع واقع مجبر فقط، بل تقوم بصياغتها وفرضها على القارئ، وعلى الكاتب أيضاً، وفي الحقيقة لأن «الناس» كما يقول ماركس، مسوقون جميعاً إليها معاً، مشكلين وفاعلين وأدوات في الوقت نفسه للعملية الطاغية التي تحوّل كل ما هو صلب إلى أثير.

إذا تابعنا صورة «التحول - الذوبان» الحداثية هذه فسوف نجدها في أعمال ماركس كلها. ففي كل مكان نجدها تجذبنا كتيار ارتجاعي مقابل الرؤى الماركسية الأكثر «صلابة» والتي نعرفها جيداً. إنها ذات حيوية فائقة ومثيرة بشكل خاص في «البيان الشيوعي». وبالفعل فإنها تفتح أفقاً جديداً كل الجدة أمام «البيان» بوصفه مثالاً لقرن وشيك مشحون ببيانات الحداثة وحركاتها. إن «البيان» يعبّر عن بعض أعمق رؤى ثقافة الحداثة، ويصوّر، في الوقت نفسه، بصورة دراماتيكية، بعضاً من أعمق تناقضاتها الداخلية.

وعند هذه النقطة من المعقول أن نطرح السؤال التالي: ألا يوجد

منذ الآن عدد أكبر مما يكفي من التفسيرات لماركس؟ وهل نحن، بالفعل، بحاجة إلى ماركس حداثي، إلى روح ذات علاقة توني بايليوت وكافكا وشوينبرغ وغيرترود شتاين وآرتو؟ نعم نحن بحاجة إلى ماركس كهذا، ليس فقط لأنه موجود، بل لأن لديه شيئاً مميزاً وهاماً يقوله. يستطيع ماركس، في الحقيقة، أن يحدّثنا عن الحداثة بمقدار ما تستطيع هذه أن تحدثنا عنه. فالفكر الحداثي، هذا الفكر شديد التوهّج والممتاز في إضاءة الجانب المظلم من أي شخص وأي شيء، يبتدي منطوياً على بعض الزوايا المقموعة والمظلمة فيه هو؛ ويستطيع ماركس أن يسلّط أضواء جديدة على هذه الزوايا. وبالتحديد يستطيع ماركس أن يوضّح العلاقة بين ثقافة الحداثة وبين الاقتصاد والمجتمع البرجوازي - عالم «التحديث» - هذا العالم الذي نشأت ثقافة الحداثة منه. سوف نرى أن ما هو مشترك بين الحداثيين والبرجوازيين أكثر بكثير مما يرغب الطرفان في التسليم بوجوده. سوف نرى الماركسية والحداثة والبرجوازية في رقصة ديالكتيكية غريبة. وإذا تابعنا حركاتها فإننا سنتعلم بعض الأمور الهامة عن العالم الحديث الذي نقتسمه جميعاً.

أـ صورة الذوبان (التحول) وديالكتيكها

إن الدراما المركزية التي شهرت «البيان» هي قصة تطوّر البرجوازية والبروليتاريا الحديثتين، والصراع بينهما. غير أننا نستطيع أن نرى مسرحية متحركة في داخل هذه المسرحية، صراعاً يجري داخل وعي المؤلف حول ما يجري فعلاً وحول ما يعنيه الصراع الأكبر. لنا أن نصف هذا الصراع معتبرينه توتراً بين صورتي «الصلب» و«الذائب» لدى ماركس عن العالم الحديث.

يحاول القسم الأول من البيان «البرجوازية والبروليتاريا» أن يقدّم صورة عامة عما يعرف الآن باسم عملية التحديث، ويعدُّ خشبة المسرح لما

يعتقد ماركس أنه سيكون نذروة ثورية. وهنا يصف ماركس اللب الهيكلي (المؤسساتي) الصلب للتحديث والحداثة. فقبل كل شيء هناك بروز السوق العالمية التي تبتلع وتدمر، وهي في طريقها إلى الانتشار، كل الأسواق المحلية والإقليمية التي تمسها. إن الإنتاج والاستهلاك وحاجات الناس، تصبح أممية وكوزموبوليتية أكثر فأكثر. إن مدى الرغبات والمطالب الإنسانية يتسع أكثر من طاقات الصناعات المحلية فتنهار بالتالي. إن مستوى الاتصالات والمواصلات يصبح شاملاً للعالم، وتظهر وسائل إعلام جماهيرية معقدة تكنولوجياً. يزيد رأس المال من تمركزه في أيد قليلة. فالفلاحون والحرفيون المستقلون لا يستطيعيون أن يتنافسوا مع الإنتاج الرأسمالي الهائل، فيضطرون إلى ترك الأرض وإغلاق المحلات. يزداد الإنتاج تركزاً واتصافاً بالعقلانية في مصانع على درجة عالية من الأتمتة. (ليس الأمر مختلفاً في الريف حيث المزارع تصبح «مصانع في الحقل» وحيث يغدو الفلاحون الذين لا يغادرون الريف بروليتاريا زراعية). إن أعداداً واسعة من الفقراء المقتلعين من جذورهم تتدفق إلى المدن التي تتورم بصورة تكاد تكون سحرية، وجائحية مفاجئة بين عشية وضحاها. ومن أجل أن تتم هذه التغييرات بقدر نسبي من الهدوء لا بد من حدوث بعض المركزة القانونية والمالية والإدارية؛ وهذا يجري حيثما تذهب الرأسمالية. تظهر الدول القومية وتراكم سلطات كبيرة، على الرغم من أن هذه السلطات تتعرض باستمرار للنسف من جانب الأفق الدولي لرأس المال. وفي الوقت نفسه يتفتح العمال الصناعيون تدريجياً على نوع من الوعي الطبقي وينشطون أنفسهم ضد البؤس الحاد والقمع المزمن اللذين يعيشون فيهما. وفيما نقرأ هذا نجد أنفسنا على أرضية مألوفة؛ فهذه السيرورات ما زالت على قدم وساق من حولنا، وقرن من الماركسية ساعد على ترسيخ لغة تسبغ عليها معنى.

ولكننا حين نتابع القراءة، إذا قرأنا مركّزين كل انتباهنا، نرى أن

أشياء غريبة تبدأ بالحدوث، فنثر ماركس سرعان ما ينقلب فجأة إلى لغة متألقة، وهّاجة، كشّافة؛ صور متلألئة تتعاقب وتختلط بعضها ببعض؛ إننا مدفوعون بقوة شيطانية، بحدةٍ لاهثة. فماركس لا يكتفي بوصف السرعة اليائسة والإيقاع المجنون الذي تسبغهما الرأسمالية على جميع جوانب ووجوه الحياة الحديثة فقط، بل يقوم بإثارتهما وحفزهما. يجعلنا نحس بأننا جزء من الحركة، من الفعل، بأننا منجرّون إلى التيار، مدفوعون به، خارج السيطرة والتحكّم، منبهرون ومهدَّدون في الوقت نفسه من جانب الاندفاع المتقدم. وبعد عدد قليل من الصفحات من مثل هذا الكلام نجدنا مبتهجين وفي حيرة؛ نجد أن التشكيلات الاجتماعية الراسخة من حولنا وقد ذابت وتلاشت. ومع ظهور بروليتاريي ماركس أخيراً يكون المسرح العالمي الذي يفترض فيهم أن يؤدوا أدوارهم عليه قد تحلّل وتحول إلى شيء غير قابل للتعرّف عليه، شيء غير واقعي، إلى بنيان متحرّك يدور، ينقلب ويغيّر شكله تحت أقدام الممثلين. يبدو وكأن الآلية الداخلية لصورة الذوبان قد طارت مع ماركس حاملة إياه – مع العمال ونحن – على جناحها بعيداً إلى ما وراء حبكته المرسومة، إلى حيث سيتوجب على كتابته الثورية أن تُعاد صياغتها من جديد بصورة جذرية.

إن المفارقات الكامنة في «البيان» جلية منذ البداية الأولى تقريباً: وبالتحديد منذ اللحظة التي يشرع فيها ماركس بوصف البرجوازية حيث يبدأ كلامه قائلاً: «لقد لعبت البرجوازية في التاريخ دوراً ثورياً للغاية». إن ما هو مروّع في صفحات ماركس القليلة القادمة هو أنه يبدو كما لو جاء لا ليدفن البرجوازية بل ليمدحها(*). فهو يكتب ديباجة مزركشة ملأى بالعاطفة ومشحونة بالحماسة، غنائية غالباً، عن الأعمال والأفكار

(*) في مسرحية شيكسبير المعروفة «يوليوس قيصر» يقف أنطونيو أمام الجمهور الغاضب من مقتل قيصر ويقول، فيما يقول: «جئت لأدفن قيصر لا لأمدحه...» (المترجم).

والمنجزات البرجوازية. وبالفعل فإنه في هذه الصفحات ينجح في الإطراء على البرجوازية بقوة أكبر وبعمق أشد مما سبق لمنتسبيها أن عرفوا امتداح أنفسهم بمثلها من قبل.

ما الذي فعلته البرجوازية حتى استحقت مديح ماركس؟ قبل كل شيء كان البرجوازيون «أول من أظهروا ما يستطيع نشاط الإنسان أن يحققه». لا يعني ماركس أنهم كانوا أول من دشّنوا فكرة «الحياة النشطة» vita activa، وهو موقف من العالم يتسم بالفاعلية. فتلك كانت موضوعة مركزية في الثقافة الغربية منذ عصر النهضة؛ لقد اكتسبت أعماقاً جديدة وأنفاماً طازجة في القرن الذي عاش فيه ماركس، في عصر الرومانسية والثورة، في عصر نابليون وبايرون و«فاوست» غوته. وماركس نفسه سوف يدفعها باتجاهات[4] جديدة، وستظل تتطوّر حتى تصل إلى حقبتنا نحن. يقوم ماركس بالتركيز على أن البرجوازية قد أنجزت بالفعل ما كان الشعراء والفنانون والمثقفون المحدثون يهجسون به حلماً. وهكذا فقد «خلقت عجائب تفوق الأهرامات المصرية والأقنية الرومانية والكاتدرائيات القوطية». و«قادت حملات ومغامرات أبقت سائر هجرات الأقوام والحروب الصليبية السابقة في الظل». إن عبقريتها المنصبَّة على النشاط والفعاليّة تتبدى أولاً في مشاريع عظيمة من البنى المادية، من المصانع والمعامل، من الجسور والأقنية، من السكك الحديدية، وسائر المرافق العامة التي تشكّل إنجاز فاوست الأخير. هذه هي الأهرامات والكاتدرائيات الخاصة بالعصر الحديث. ومن ثم هناك الحركة الهائلة للشعوب، نحو المدن، نحو الحدود، نحو أراضٍ جديدة، هذه الحركة التي أوحت البرجوازية بها أحياناً بل وفرضتها بقوة وعنف أحياناً أخرى، وموّلتها حيناً ثالثاً، واستغلتها دائماً من أجل تحقيق الربح. وفي فقرة مثيرة ومذهلة يقوم ماركس بنقل إيقاع الفعالية والنشاط البرجوازيين والدراما المصاحبة لهما إذ يقول:

«وخلقت البرجوازية، منذ تسلطها الذي لم يكد يمضي عليه قرن واحد، قوى منتجة تفوق في عددها وعظمتها كل ما صنعته الأجيال السالفة مجتمعة. فإن إخضاع قوى الطبيعة، واستخدام الآلات وتطبيق الكيمياء في الصناعة والزراعة، ثم الملاحة التجارية والسكك الحديدية والتلغراف الكهربائي، وهذه القارات الكاملة التي كانت بوراً فأخصبت، وهذه الأنهار والترع التي أصلحت وراحت البواخر تمخر عبابها، وهذه الشعوب التي كأنما قذفتها من بطن الأرض قوة سحرية؛ اي عصر سالف وأي جيل مضى كان يحلم بأن مثل هذه القوى المنتجة العظيمة كامنة في قلب العمل الاجتماعي»[1].

لم يكن ماركس أول أو آخر كاتب يمجّد انتصارات التكنولوجيا البرجوازية الحديثة والتنظيم الاجتماعي البرجوازي الحديث. ولكن أنشودته المفعمة مديحاً متميزة. فيما تؤكده من جهة وفيما تتركه جانباً من جهة ثانية، سواء بسواء؛ على الرغم من أن ماركس يعتبر نفسه مادياً، فإنه ليس مهتماً، بالدرجة الأولى، بالأشياء التي يقوم البرجوازيون بخلقها. فما يهم بالنسبة له هو مسلسل العمليات والطاقات وأشكال التعبير عن الحياة والطاقة الإنسانيتين: أناس في غمرة العمل، في غمرة الحركة، منشغلين بالزراعة، بالتواصل والاتصال، بتنظيم الطبيعة وأنفسهم وإعادة تنظيمهما، الأنماط الجديدة والمتجددة تجدداً لا نهائياً للنشاط التي يخلقها البرجوازي. لا يتوقف ماركس كثيراً عند اختراعات وتجديدات محددة ليتأملها بذاتها (جرياً على التقليد الممتد من سان سيمون إلى ماك لوهان)؛ فما يثيره هو السيرورة النشيطة الولود التي يتحول فيها شيء ما الى غيره؛ تنقلب فيها الأحلام إلى مشاريع ومخططات، والأوهام إلى فواتير،

والأفكار المفرقة في الجموح والمبالغة تغدو أفكاراً عملية يجري التعامل معها وبها: «هذه الشعوب التي كأنما قذفتها من بطن الأرض قوة سحرية»، أفكاراً توقد وتغذي أشكالاً جديدة من الحياة والفعل.

أما السخرية التي تنطوي عليها الفاعلية البرجوازية، كما يراها ماركس، فتكمن في أن البرجوازية مضطرة لأن تنغلق على أغنى إمكانياتها، هذه الإمكانيات التي يستحيل تحقيقها إلا على أيدي أولئك الذين يحطمون سلطتها. على الرغم من جميع أشكال النشاط الرائعة التي أوجدتها البرجوازية فإن الفعالية الوحيدة التي تعني شيئاً حقيقياً بالنسبة لأعضائها هي فعالية جني المال، مراكمة رأس المال، تكوين القيمة الزائدة؟ فجميع مشاريعها ليست إلا وسيلة لهذه الغاية، ليست بحد ذاتها إلا هموماً عابرة وانتقالية وسيطة. أما القوى والعمليات النشيطة التي تعني كل هذا الشيء الكثير بنظر ماركس فلا تبدو إلا نتاجات ثانوية عابرة في أذهان منتجيها. غير أن البرجوازية رسخت أقدامها بوصفها الطبقة الحاكمة الأولى التي كانت سلطتها مرتكزة لا على هوية أجدادها وأسلافها بل على ما يفعلها منتسبوها بأنفسهم حقيقة. إن البرجوازيين أنتجوا صوراً حيّة جديدة ومخططات طازجة عن الحياة الطيبة بوصفها حياة مفعمة بالحركة والفعل. وقد برهنوا على إمكانية تغيير العالم فعلاً عبر العمل المنظم والمنسق.

ياللهول! لا يستطيع البرجوازيون، لسوء حظهم، أن ينظروا من أعالي الطرق التي قاموا بفتحها: فالآفاق والأمداء العظيمة الواسعة قد تنقلب إلى هُوى سحيقة. لا يستطيعون أن يستمروا في أداء دورهم الثوري إلا من خلال التنكّر لمداه وعمقه الكاملين. ولكن المفكرين والعمال الراديكاليين أحرار في رؤية المكان الذي تقود إليه هذه الطرق، وفي السير عليها. إذا كانت الحياة الطيبة هي حياة العمل والفعل فلماذا ينبغي تحديد مدى النشاطات الإنسانية بتلك العملية المربحة؟ ولماذا يتعيّن على الناس

الحديثين، الذين رأوا مدى ما يمكن للنشاط البشري أن يحققه، أن يسلموا، بسلبية، ببنية مجتمعهم على أنها بديهية؟ وإذا كان الفعل المنظم والمنسق يستطيع أن يغيّر العالم من كل هذه الوجوه الكثيرة، فلماذا لا يتم التنظيم والعمل الجماعيين والكفاح من أجل المزيد من التغيير؟ إن «النشاط الثوري، النشاط العملي - الانتقادي» الذي يطيح بالحكم البرجوازي سيكون تعبيراً عن الطاقات الفعالة والنشيطة التي أطلقتها البرجوازية نفسها. بدأ ماركس بمديح البرجوازية، لا بدفنها، ولكن ديالكتيكه، إذا ما فعل فعله، فإن الفضائل التي امتدح البرجوازية من أجلها هي نفسها التي ستدفنها في النهاية.

❖ ❖ ❖

كان الإنجاز الكبير الثاني للبرجوازية متمثلاً بتحرير القدرة والاندفاع الإنسانيين باتجاه التطور والنمو: باتجاه التغيير الأبدي، باتجاه الانتقاض والتجدد الدائمين في جميع مناحي الحياة الشخصية والاجتماعية. وهذا الاندفاع، يقول ماركس، هو جزء لا يتجزأ من الأعمال والحاجات اليومية للاقتصاد البرجوازي. فكل من له صلة بهذا الاقتصاد يجد نفسه خاضعاً لضغط منافسة لا تعرف معنى الرحمة، سواء عبر السوق أو عبر العالم. وتحت كابوس الضغط، يكون كل برجوازي، من المتناهي في الصغر إلى المتناهي في القوة، مضطراً لأن يجدد، لا لشيء إلا ليبقى هو وعمله طافياً على السطح. فكل من لا يتغيّر تلقائياً سيغدو ضحية سلبية لتغيرات مفروضة بجبروت هائل من قبل أولئك الذين يتحكمون بالسوق. وهذا يعني أن البرجوازية، ككل، «لا تستطيع أن تعيش بدون التثوير الدائم لوسائل الإنتاج».

ولكن القوى التي تقوم بصياغة الاقتصاد الحديث ودفعه لا يمكن تجزئتها وعزلها عن شمولية الحياة. فالضغط الحاد والصارم الذي لا يرحم طلباً لتثوير الإنتاج محكوم بأن يفيض فيؤدي إلى قلب ما يسميه ماركس «شروط الإنتاج» (أو «علاقات الإنتاج» من حين لآخر)، أيضاً، «ومعها كل الظروف والعلاقات الاجتماعية».

وفي هذه النقطة يقوم ماركس، مدفوعاً بالديناميكية اليائسة التي يحاول الإمساك بها، بقفزة خيالية عظيمة ليقول:

> «فهذا الانقلاب المتتابع في الإنتاج، وهذا التزعزع الدائم في كل العلاقات الاجتماعية، وهذا التحرك المستمر وانعدام الاطمئنان على الدوام، كل ذلك يميّز عهد البرجوازية عن كل العهود السالفة. فإن كل العلاقات الاجتماعية التقليدية الجامدة، وما يحيط بها من مواكب المعتقدات والأفكار التي كانت قديماً محترمة مقدسة، تنحل وتندثر؛ أما التي تحل محلها فتشيخ ويتقادم عهدها قبل أن يصلب عودها. وكل ما كان تقليدياً ثابتاً يطير ويتبدد كالدخان، وكل ما كان مقدساً يعامل باحتقار وازدراء ويضطر الناس في النهاية إلى النظر لظروف معيشتهم وعلاقاتهم المتبادلة بعيون يقظة لا تغشاها الأوهام».

أين يضعنا هذا كله نحن أعضاء «المجتمع البرجوازي الحديث»؟ يضعنا جميعاً في مواقف غريبة ومتناقضة. فحياتنا خاضعة لتحكم طبقة حاكمة ذات مصالح ثابتة ليس فقط في التغيير بل في الأزمة والفوضى. فالاضطراب المتصل وعدم الاطمئنان والقلق الدائمين» يساعدان عملياً على تعزيز دعائم هذا المجتمع، بدلاً من تهديمها. يجري تحويل الكوارث

إلى فرص مربحة من أجل إعادة التنمية والتجديد؛ كما أن عملية التحلل تعمل كقوة معبئة وبالتالي موحّدة. فالشبح الوحيد الذي يقض فعلاً مضجع الطبقة الحاكمة، والذي هدد العالم بالخطر الفعلي إنما خلقته على صورتها هي؛ إنه الشيء الوحيد الذي طالما تاقت إليه النخب التقليدية (وبالتالي الجماهير التقليدية): شبح الاستقرار الثابت الطويل. وفي هذا العالم لا يعني الاستقرار سوى الطاقة الضائعة. الموت البطيء، في حين أن إحساسنا بالتقدم والنمو هو طريقنا الوحيد لمعرفة أننا على قيد الحياة معرفة أكيدة. فقولنا إن مجتمعنا يتهاوى ويتمزق لا يعني إلا انه حي ومعافى.

ما أنواع الناس التي تنتجها هذه الثورة الدائمة؟ في سبيل البقاء داخل المجتمع الحديث لا بد للناس، مهما كانت طبقاتهم، من أن تتخذ شخصياتهم الشكل السائب والمفتوح لهذا المجتمع.

على الناس الحديثين، رجالاً ونساءً، أن يتعلموا الولع بالتغيير: ليس فقط أن يكونوا منفتحين على التغييرات في حياتهم الشخصية والاجتماعية، بل أن يكونوا إيجابيين في المطالبة بها، نشيطين في السعي إليها وإيصالها إلى حدودها القصوى. لا بد لهم من أن يتعلموا لا التوق والحنين المرضي إلى الماضي، للعلاقات الثابتة المتجمدة، للماضي الفعلي أو المتخيل، بل الانتعاش بالحركية، الازدهار بالاستناد إلى التجديد المتطلع إلى التطورات المستقبلية في ظروف حياتهم وفي علاقاتهم مع الناس الآخرين.

يأخذ ماركس هذا المثال التطوري من الثقافة الإنسانية الألمانية أيام شبابه، من فكر غوته وشيلر وخلفائهم من الرومانتيكيين. ربما كانت هذه الموضوعة وتطورها - إذ ما زالت مفعمة جداً بالحياة في أيامنا هذه. ولعل إيريك إيريكسون Erik Erikson هو أبرز دعاتها وأكثرهم تميّزاً - هو أبقى الإسهامات الألمانية في الثقافة العالمية.

ماركس واضح تماماً في ارتباطاته بهؤلاء الكتّاب الذين يكثر الاقتباس منهم والإشارة إليهم وإلى تراثهم الثقافي. ولكنه يدرك، كما لم يفعل معظم من جاؤوا بعده - والاستثناء الحاسم هو غوته العجوز، مؤلف فاوست، الجزء الثاني - أن النموذج المثالي ذا النزعة الإنسانية لفكرة التطور الذاتي تخرج من الواقع الناشئ للتطور الاقتصادي البرجوازي. وهكذا فإن ماركس، على الرغم من كل القدح والذم اللذين ينقضُ بهما على الاقتصاد البرجوازي، يتبنى ويحتضن بحماسة البنية الشخصية التي أنتجها هذا الاقتصاد. تكمن مشكلة الرأسمالية، هنا وفي غير هذا من الميادين، في أنها تدمر الإمكانيات الإنسانية التي تخلقها. إنها ترعى، بل تفرض في الحقيقة، التطور الذاتي للجميع. ولكن الناس لا يستطيعون أن يتطوروا إلا بطرق محدودة ومشوّهة. فتلك السمات والدوافع والمواهب التي تستطيع السوق أن تستخدمها يجري إقحامها بقوة (قبل النضج في معظم الأحيان) في عملية التطور، كما يتم حشرها واعتصارها بيأس حتى لا يبقى منها شيء. أما كل ما عدا ذلك، كل ما ليس قابلاً للتسويق، فيتعرض لقدر بالغ الجبروت من القمع، أو يتلاشى ويزول لعدم الاستعمال، أو لأنه يغدو محروماً إلى الأبد من أية فرصة للعودة إلى الحياة مرة أخرى[5].

إن الحل الساخر والسعيد لهذا التناقض سيتم، يقول ماركس، حين «يصل تطور الصناعة الحديثة إلى قطع صلته مع الأساس الذي تقف عليه البرجوازية لدى إنتاجها للمنتجات وحيازتها». إن الحياة والطاقة الداخليتين للتطور البرجوازي ستقومان بتكنيس الطبقة التي كانت أول المبادرين إلى خلق هذا التطور. ونستطيع أن نلحظ هذه الحركة الديالكتيكية في ميدان التطور الشخصي بمقدار ما نلحظها في ميدان التطور الاقتصادي: في منظومة تكون فيها سائر العلاقات مزعزعة، كيف يمكن لأشكال الحياة الرأسمالية - الملكية الخاصة، العمل المأجور، القيمة

التبادلية، الجري الذي لا يعرف الشبع وراء الربح - أن تبقى ثابتة وراسخة؟ وحيث أصبحت رغبات الناس في كل الطبقات وأحاسيسهم مفتوحة وغير قابلة للإشباع، كيف يمكن إبقاؤها مثبتة ومجمدة في أدوارهم البرجوازية؟ فبمقدار ما يحتد المجتمع البرجوازي في حفز أعضائه على النمو أو الموت، يصبح هؤلاء الأعضاء أشد ميلاً واحتمالاً لأن يتجاوزوه من حيث النمو، ويغدون أقوى عناداً في نضالهم باسم الحياة الجديدة التي دفعتهم إلى البحث عنها عنوة. وهكذا فإن الرأسمالية ستتعرض للإذابة بفعل حرارة طاقاتها المتوهجة بالذات. وبعد الثورة، «في أثناء عملية التطور»؛ وبعد إعادة توزيع الثروة، وتكنيس الامتيازات الطبقية، وتحرير التعليم وتعميمه، وقيام العمال بالسيطرة على الطرق التي يتم منها تنظيم العمل؛ عندئذ - هكذا يتنبأ ماركس في لحظة أوج البيان - عندئذ، أخيراً:

> «بدلاً من المجتمع البرجوازي القديم بطبقاته وصراعاته الطبقية، ستكون لدينا رابطة يشكّل فيها التطور الحر لكل فرد شرط التطور الحر للجميع».

لذا فإن ممارسة التطور الذاتي، بعد تحرره من متطلبات السوق وتشويهاتها، تستطيع أن تتابع طريقها بحرية وعفوية؛ وبدلاً من أن تكون، كما جعلها المجتمع البرجوازي، كابوساً تستطيع أن تتحول إلى منبع للفرح والجمال بالنسبة للجميع.

أريد أن أبتعد خطوة عن البيان الشيوعي للحظة لأؤكد على مدى أهمية النموذج المثالي التطوري الحاسمة لدى ماركس، من أولى كتاباته إلى آخرها. فالمقال الذي كتبه في شبابه بعنوان «العمل المغرّب» في 1844، يرفع راية العمل الذي سيمكّن الفرد من «التنمية الحرة لطاقاته الجسدية والروحية»[6]، كبديل إنساني حقاً عن الكدح المغرّب. وفي الأيديولوجية الألمانية

1845 - 1846) يتركّز هدف الشيوعية على «تطوير وتنمية كل القدرات الكامنة في الأفراد انفسهم» لأن «كل فرد لن تتوفر له وسيلة رعاية وتنمية مواهبه في جميع الاتجاهات إلا حين يندمج مع الآخرين، وبالتالي فإن الحرية الشخصية لا تكون ممكنة إلا في الجماعة»[7]. وفي الجزء الأول من كتاب رأس المال، في الفصل الذي يحمل عنوان «الآلة والصناعة الحديثة»، لا بد للشيوعية من أن تتجاوز تقسيم العمل البرجوازي وتتفوق عليه:

> **«.... لا بد من استبدال الفرد المتطور جزئياً، الفرد المكتفي بأداء دور جماعي متخصص واحد، بفرد كامل التطور، فرد ملائم لجملة مختلفة من الأعمال، فرد مستعد لمواجهة أي تغير في الإنتاج، فرد لا تكون سائر الوظائف الاجتماعية المختلفة التي يقوم بها بالنسبة له، سوى انماط متعددة من توفير المدى الحر لقواه الطبيعية والمكتسبة»[8].**

وهذه الرؤيا للشيوعية هي رؤيا حديثة دونما التباس، من حيث فرديتها أولاً، ولكن من حيث نموذجها المثالي للتطور بوصفه شكل الحياة الطيبة، حتى أكثر من ذلك. فماركس هنا أقرب إلى بعض أعدائه البرجوازيين والليبراليين منه إلى الدعاة التقليديين للشيوعية الذين دأبوا، منذ أفلاطون وآباء الكنيسة، على تقديس نكران الذات، على عدم الثقة بالنزعة الفردية أو ازدرائها، وعلى الولع بنقطة ثابتة تشكل نهاية جميع المحاولات والمساعي والنضالات. ومرة أخرى نجد ماركس أكثر استجابة لما يجري في المجتمع البرجوازي من منتسبي البرجوازية ومؤيديها أنفسهم. فهو يرى في آليات (ديناميكيات) التطور الرأسمالي - تطور كل فرد على حدة وتطور المجتمع ككل على حد سواء - صورة جديدة عن الحياة الطيبة التي ليست حياة كمال نهائي، ليست تجسيداً للجواهر الثابتة المحددة مسبقاً، بل عملية نمو مستمر، لا يعرف الاستقرار، مفتوح الآفاق، ولا يعرف معنى

الحدود. وهكذا فإنه يأمل في شفاء جروح الحداثة وقروحها من خلال قدر أكمل وأعمق من الحداثة[9].

بـ تدمير الذات الإبداعي

نستطيع أن نرى الآن لماذا يشعر ماركس بهذا القدر من النشوة والحماسة إزاء البرجوازية والعالم الذي صنعته. وعلينا الآن أن نجابه شيئاً ينطوي حتى على قدر أكبر من الإرباك: بالمقارنة مع البيان الشيوعي يبدو كل حشد الاعتذاريين الذين يبررون النظام الرأسمالي، من آدم فيرجوسون Adam Ferguson إلى ميلتون فريدمان Milton Friedman شاحباً بشكل ملفت للنظر وخالياً من الحياة. فالمحتفون بالرأسمالية يثيرون الدهشة إذ لا يتحدثون إلا نادراً عن آفاقها اللامحدودة، عن طاقتها وإقدامها الثوريين، عن نزعتها الإبداعية الديناميكية، عن نزعتها المغامرة ورومانسيتها، عن قدرتها على جعل الناس ليس أكثر راحة فقط بل وأكثر حياة. لم يسبق للبرجوازية وأيديولوجييها أن عُرفوا بتواضعهم واعتدالهم، غير أنهم يبدون مصممين تصميماً غريباً على إخفاء جزء كبير من ضيائهم تحت غطاء ما. ويكمن السبب، فيما أعتقد، في أن هذا الضياء ينطوي على جانب مظلم لا قِبَل لهم بشطبه ومحو أثره. لديهم إدراك مشوش وضبابي لهذا الأمر، ومنزعجون انزعاجاً عميقاً وخائفون منه، إلى حد يجعلهم يغفلون أو ينكرون قوتهم وقدرتهم على الإبداع بدلاً من مواجهة فضائلهم مواجهة مباشرة والتعايش معها.

ما هو ذلك الذي يخاف أعضاء الطبقة البرجوازية الاعتراف بوجوده في أنفسهم؟ إنه ليس اندفاعهم إلى استغلال الناس، إلى التعامل معهم بوصفهم وسائل، بوصفهم سلعاً (باللغة الاقتصادية لا الأخلاقية). فالبرجوازية، كما يراها ماركس، ليست شديدة القلق والأرق بشأن هذا. فالبرجوازيون، في نهاية الأمر، يفعلونه لبعضهم البعض، بل ولأنفسهم، وما الذي يمنعهم من ممارسته على الآخرين جميعاً؟ إن المنبع الحقيقي للمشكلة

هو الزعم البرجوازي القائل بأن البرجوازية هـي «حـزب النظام» في السياسة والثقافة الحديثتين. إن الكميات الهائلة من الثروات والطاقات الموظفة في البناء، والطبيعة التذكارية الواعية ذاتياً لهذا الجزء الكبير من هذا البناء، تشهد - وبالفعل فإن كل طاولة وكرسي في أية غرفة استقبال برجوازية، خلال قرن ماركس، كانت أشبه بنصب تذكاري - على صدق وجدية هذا الزعم. غير أن حقيقة الأمر، كما يراها ماركس، هي أن كل شيء يبنيه المجتمع البرجوازي إنما يتم بناؤه من أجل تهديمه. «كل ما هو صلب» - من الألبسة التي تغطي أجسادنا إلى الأنوال والمصانع التي نقوم بحياكتها، إلى الرجال والنساء الذين يشغّلون الآلات، إلى البيوت والأحياء التي يعيش فيها العمال، إلى المؤسسات والشركات التي تستغل العمال، إلى البلدان والمدن والأقاليم الشاملة بل وحتى الدول والأمم التي تحتضنهم وتحتضنها جميعاً، كل هذا لا يُصنع اليوم إلا ليحطم غداً، إلا ليُسحق أو يُكفن أو يُطحن أو يُحلل، حتى يمكن إعادة إدخالها إلى الدورة من جديد أو استبدالها في الأسبوع التالي. والعملية كلها تستطيع أن تتكرر مرة بعد أخرى بصورة أبدية كما هو مأمول، بأشكال تجلب قدراً أكبر من الربح في كل مرة جديدة.

إن ما يثير الشفقة في كل النصب البرجوازية هو أن قوتها وصلابتها الماديتين لا تساويان شيئاً في الحقيقة وليس لهما أي وزن[10]، هو أنها قابلة لأن تعصف بها الريح مثل الأعشاب الذابلة بفعل قوى التطور الرأسمالي التي تحتفي بها. فحتى أجمل البنايات والمرافق العامة البرجوازية وأكثرها إثارة قابلة للاستغناء عنها، مطبوعة بطابع الاهتراء السريع ومصمَّمة لأن تصبح بالية، أقرب في وظائفها الاجتماعية من الخيام والثكنات منها إلى «الأهرامات المصرية والأقنية الرومانية والكاتدرائيات الغوطية(*)».

(*) في كتابه «وضع الطبقة العاملة في إنجلترا، 1844»، قبل عدد قليل من السنوات من صدور «البيان الشيوعي»، عبّر إنجلز عن الدهشة والذهول حين رأى أن سكن العمال

إذا نظرنا إلى ما وراء المشاهد الرزينة التي يقوم اعضاء برجوازيتنا بخلقهـا، ورأينـا الطريقـة الـتي يتبعونهـا فعـلاً في العمل والحركة، فإننا نكتشف أن هـؤلاء المـواطنين الصامدين مستعدون لأن يقلبوا العالم رأساً علـى عقـب إذا كـان مثـل هـذا العمـل مربحـاً. حتـى وهـم يُرهبون بعضهم بخيالات وأوهـام عـن النزعـة العدوانيـة والانتقاميـة لدى البروليتاريا، إنما يقومون، عبر صفقاتهم ومشاريعهم التنموية التي لا تنتهي، بسوق كتل من البـشر، مـن الأمـوال والمـواد إلى أطـراف الـدنيا الأربعـة، وبزعزعة وتفجير أسس حياة الجميع ومرتكزاتها في طريقهم. يكمن لغزهم - هذا اللغز الذي

المبني من قبل المضاربين لتحقيق الأرباح السريعة كان مبنياً ليدوم أربعين سنة فقط. ولم يشك في أنه سيصبح النمط النموذجي للبناء في المجتمع البرجوازي، ومن سخريات القدر أن أروع بيوتات وفيلات أغنـى الرأسماليين ستكون قد زالت في أقل من أربعين سنة -- ليس في مانشستر وحدها بل وفي كل مدينـة رأسمالية تقريباً - بعد تأجيرها أو بيعها للمتعهدين، وتهديمها بنفس الـدوافع الـتي لا تعـرف الشبع التي أدت إلى إشادتها. ولدى إمعان النظر في سرعة وقسوة التنمية الرأسمالية لا تكمن المفاجأة في أن كل من هذا القدر من تراثنا الهندسي والإنشائي قد تم تدميره، بل في أن شيئاً منهما قد بقي محافظاً عليه.

لم يبـادر المفكـرون الماركـسيون إلى الغـوص في هـذا الموضـوع إلا حـديثاً. فـالجغرافي الاقتـصادي ديفيـد هـارفي David Harvey يحـاول، مـثلاً، أن يـبين بالتفـصيل كيف أن التدمير المتكرر والمتعمد للـ«بيئة المبنية» يشكّل جزءاً عضوياً من عملية تراكم رأس المال. وكتابات هارفي موزعة على نطاق واسع؛ للحصول على مقدمـة واضحة وتحليل شفاف للمسألة يمكنك الرجوع إلى مقال «عشر سنوات من علم الاجتماع الحضري الجديد» لشارون زركين في مجلة «النظرية والمجتمع» عدد تموز 1908، ص 575 - 601.

ومن المفارقات أن دولاً شيوعية كانت أكثر نجاحاً مـن دول رأسمالية في مجال الحفاظ علـى جـوهر ومـضمون ماضـي مدنها العظيمـة مثل لينـنغراد، بـراغ، وارصو، بودابست، الخ.. ولكن هذه السياسـة ليست نابعة من احترام الجمـال والمـآثر الإنسانية، بمقدار ما هي نابعة من رغبة الحكومات الأوتوقراطية (المستبدة) في استنفار ولاءات تقليدية عبر خلق إحساس بالاستمرارية والتواصل مع الأوتوقراطيات التي كانت في الماضي.

نجحوا في إخفائه حتى عن أنفسهم - في أنهم يشكلون، خلف واجهاتهم الظاهرية، اعنف طبقة حاكمة مدمرة في التاريخ. فجميع الدوافع الفوضوية، المتفجرة التي لا تعرف معنى المقاييس، والتي سيكرسها جيل لاحق باسم «العدمية» (النيهيلية) - جميع الدوافع التي سيقوم نيتشه واتباعه بإعادتها إلى كومات كونية هائلة مثل موت الله - تلمّسها ماركس وحدد امكنتها في المجرى اليومي الاعتيادي المبتذل ظاهرياً لاقتصاد السوق. إنه يكشف النقاب عن البرجوازيين بوصفهم قمة العدميين على نطاق اوسع بكثير مما يستطيع المثقفون الحديثون إدراكه*. ولكن هؤلاء البرجوازيين تغربوا عن نزعتهم الإبداعية الخاصة لأنهم لا يجرؤون على النظر إلى الهوة الأخلاقية، الاجتماعية والنفسية، التي تحدثها نزعتهم الإبداعية تلك.

---

* تأتي عبارة «النيهيلية» (العدمية)، في الحقيقة من جيل ماركس بالذات: فقد صيغت العبارة من قبل تورجينيف كشعار لبطله الراديكالي بازاروف في «الآباء والأبناء» (1861)، وتم تطويرها بطريقة أكثر جدية بما لا يُقاس من قبل دوستويفسكي في «رسائل من تحت الأرض» 1864، وفي «الجريمة والعقاب» (1866 - 1867). اما نيتشه فيغوص وراء منابع ومعاني العدمية غوصاً عميقاً جداً في «إرادة القوة» (1885 - 1888) وخصوصاً في الكتاب الأول «العدمية الأوروبية» قلما يشار إلى الأمر، ولكنه جدير بالملاحظة، أن نيتشه اعتبر السياسة والاقتصاد الحديثين عدميين من الأساس بحد ذاتهما. انظر الباب الأول، وهو جرد لجذور العدمية المعاصرة. إن لبعض صور نيتشه وتحليلاته هنا لحناً ماركسوياً مدهشاً. انظر إلى الباب 63، وهو حول العواقب الروحية، السلبية والإيجابية لـ«حقيقة التسليف، حقيقة التجارة الشاملة للعالم ووسائط المواصلات، والباب 67، وهو حول تحطيم ملكية الأرض.. الصحف (بدلاً من الصلوات اليومية)، السكك الحديدية، التلغراف، مركزة عدد هائل من المصالح والاهتمامات في روح واحدة مما يجعلها بالضرورة بالغة القوة وشديدة التقلب. ولكن هذه الصلات بين الروح الحديثة والاقتصاد الحديث لم يجر التوقف عندها قط من قبل نيتشه، كما لم تلاحظ قط ولو مجرد ملاحظة (فيما عدا استثناءات نادرة جداً) من قبل أتباعه.

من شأن بعض صور ماركس الأكثر حيوية وإثارة أن تجبرنا جميعاً على مجابهة تلك القوة. فـ«المجتمع البرجوازي الحديث، وهو مجتمع استحضر مثل هذه الوسائل القوية للإنتاج والتبادل، هو «مثل الساحر الذي لم يعد قادراً على التحكّم بالقوى السفلية التي استحضرها بفنونه السحرية». إن هذه الصورة تذكرنا بأرواح ذلك الماضي القروسطي المظلم التي يفترض أن برجوازيتنا الحديثة قد دفنتها. فأعضاؤها يقدّمون أنفسهم بوصفهم أمراً واقعاً وعقلانيين، لا سحرة؛ بوصفهم أبناء التنوير، لا أبناء الظلام. وحين ينعت ماركس البرجوازيين بالسحر ويعتبرهم سحرة - ولنتذكر هنا أن مشروعهم «استحضر شعوباً بأسرها من باطن الأرض» - إنما يشير إلى أعماق ينكرونها هم أنفسهم. تعكس صورة ماركس، هنا كما في كل مكان، شعوراً بالدهشة إزاء العالم الحديث: فقواه الحيوية مزيغة للأبصار، طاغية، تفوق أي شيء كان بوسع البرجوازية أن تتخيله، ناهيك عن حسابه والتخطيط له. ولكن صور ماركس تعبر أيضاً عما ينبغي لأي إحساس أصيل بالدهشة أن يصاحبه: أي الإحساس بالفزع أو الهلع، لأن هذا العالم الغرائبي السحري... هو أيضاً عالم شيطاني مرعب، عالم يخرج جامحاً من دائرة التحكم، عالم يهدد ويهدم بشكل أعمى وهو يتحرك. أما منتسبو الطبقة البرجوازية فيكتبون مشاعر الدهشة والهلع إزاء ما اقترفت أيديهم. فهؤلاء الساحرون المالكون لا يريدون أن يعرفوا إلى أي مدى من العمق هم مسحورون ومملوكون أو مسكونون. لا يتعلمون إلا في لحظات الدمار الشخصي والعام، أي إلا بعد فوات الأوان.

ينحدر ساحر ماركس البرجوازي من فاوست غوته، بالطبع؛ ولكنه ينحدر أيضاً من شخصية أدبية أخرى شغلت أخيلة جيله هي شخصية فرانكشتاين Frankenstein لماري شيلي Mary Shelley. فهاتان الشخصيتان الغريبتان تطلقان، لدى سعيهما لتوسيع الطاقات البشرية عن

طريق العلم والعقلنة، قوى شيطانية تتفجر بصورة لا عقلانية، بصورة غير قابلة للتحكم البشري، وتنطوي على نتائج مرعبة.

في القسم الثاني من فاوست غوته، تكون ذروة قوة العالم السفلي التي تحيل الساحر على شيء بال، نظاماً اجتماعياً حديثاً كاملاً.

إن برجوازية ماركس تتحرك في إطار هذه الدائرة التراجيدية. فهو يضع عالمه السفلي في إطار دنيوي ويبيّن كيف أن القوى السوداء، متجسدة في ملايين المصانع والمعامل، البنوك والمصارف، في وضح النهار حيث القوى الاجتماعية تكون مقحمة في اتجاهات مفزعة من قبل ضرورات السوق التي لا ترحم والتي لا يستطيع حتى أعتى عتاة البرجوازيين أن يسيطر عليها. إن رؤيا ماركس تقرّبنا من الهاوية.

ففي القسم الأول من البيان يعرض ماركس الأطروحات القطبية التي ستتولى صياغة ثقافة الحداثة وإنعاشها في القرن المقبل وهي: أطروحة الرغائب والدوافع غير القابلة للإشباع، الثورة الدائمة، التطور اللانهائي، الخلق والتجديد الأزليين في جميع ميادين الحياة؛ كما يعرض نقيضها الراديكالي (الجذري) الذي هو موضوعة النزعة العدمية، التدمير الذي لا يعرف الشبع، سحق الحياة وابتلاعها، قلب الظلمة، الرعب.

يبين ماركس كيف أن هاتين الإمكانيتين البشريتين متأصلتان في كل إنسان حديث بسبب دوافع الاقتصاد البرجوازي وضغوطه. ومع الزمن سيقوم الحداثيون بإنتاج حشد هائل من الرؤى الكونية المفعمة بالنبوءة، من الرؤى المشحونة بأكثر أشكال الفرح إشعاعاً وبأحلك ألوان اليأس سواداً. إن العديد من أكثر فناني الحداثة إبداعاً وإبداعية سيكونون مسكونين بالأمرين كليهما في وقت واحد ومسوقين إلى ما لا نهاية من القطب إلى القطب الآخر، إن ديناميتهم الداخلية ستعيد إنتاج الإيقاعات الداخلية التي بالاستناد إليها تعيش الرأسمالية الحديثة وتتحرك وستعبّر عنها. إن ماركس يقذف بنا إلى أعماق سيرورة الحياة هذه حتى نحس بأننا

مشحونون بقوة حيوية تضخم كينونتنا كلها، ونكون في الوقت نفسه أسرى صدمات وتشنجات عنيفة تهدد في كل لحظة بالإجهاز علينا. ومن ثم يحاول، بقوة لغته وفكره، أن يغرينا بالثقة في رؤيته، بأن نترك أنفسنا ننساق معه باتجاه ذروة هي قاب قوسين أو أدنى.

يتعين على صنائع الساحر، أعضاء البروليتاريا الثورية، ان ينتزعوا التحكم بالقوى المنتجة الحديثة من أيدي البرجوازية الفاوستية - الفرانكنشتانية. وما إن يفعلوا هذا حتى يبادروا إلى تحويل تلك القوى الاجتماعية المتطايرة إلى منابع للجمال والفرح من أجل الجميع، والى وضع نهاية سعيدة لتاريخ الحداثة التراجيدي (المأساوي). سواء أكانت هذه النهاية ستحل فعلاً ذات يوم أم لا، فإن البيان ملفت للنظر من حيث قوة التخيّل، من حيث التعبير والإمساك بالإمكانيات المتألقة والمرعبة التي تزخر بها الحياة الحديثة. والى جانب كل شيء آخر فإن البيان نقطة علام بارزة بوصفه أول عمل فني كبير في دنيا فن الحداثة.

ولكننا، حتى ونحن نرفع من شأن البيان بوصفه النموذج المثالي للنزعة المثالية، علينا أن نتذكر أن النماذج الأولية تساعد على تجسيد ليس الحقائق ونقاط القوة فقط بل والأزمات والتوترات الداخلية أيضاً. لذا فإننا سنجد، سواء في البيان أو في الأعمال الناجحة اللاحقة التي سارت على هديه، أن صورة الثورة والتصميم تولد، رغم نوايا مبدعها وربما بمعزل عن وعيه، انتقادها الداخلي المتأصل، مما يفضي الى اندفاع تناقضات جديدة عبر الحجاب الذي تنسجه هذه الصورة. حتى حين نطلق العنان لأنفسنا ونتطلق مع المد الديالكتيكي لماركس، نحس بأننا محمولون بتيارات غير مرسومة ملأى بالريبة وعدم الارتياح. إننا أسرى سلسلة من الأزمات الجذرية بين نوايا ماركس ورؤاه، بين ما يريده وما يراه.

خذوا، مثلاً، نظرية الأزمات لدى ماركس: «أزمات وضعت بعودتها المزمنة وجود المجتمع البرجوازي كله موضع تساؤل، وبصورة أشد تهديداً

في كل مرة» وفي هذه الأزمات المتكررة «يجري باستمرار تدمير جزء كبير ليس فقط من المنتجات الحالية بل ومن القوى المنتجة التي تم خلقها في السابق». يبدو ماركس مؤمناً بأن هذه الأزمات ستشل الرأسمالية أكثر فأكثر وستدمرها مع الزمن. غير أن رؤيته هو وتحليله بالذات للمجتمع البرجوازي يبينان مدى قابلية هذا المجتمع للعيش على الأزمة والكارثة: «عن طريق التدمير المفروض عنوة لكتلة من القوى المنتجة من جهة، ومن خلال فتح أسواق جديدة واتباع أساليب أشد استغلالاً للقوى المنتجة القديمة من جهة أخرى». تستطيع الأزمات أن تجهز على أناس وشركات تكون، حسب تحديد السوق، أضعف وأقل كفاءة نسبياً؛ تستطيع أن تفتح آفاقاً جديدة لتوظيفات طازجة وللتنمية من جديد؛ تستطيع أن تجبر البرجوازية على أن تتجدد وتتوسع وتتوحد بحدة أشد وأعمق من أي وقت مضى: وهكذا فإن الأزمات قد تكون المنابع غير المتوقعة للقوة والمرونة الراسماليتين. قد يكون صحيحاً أن هذه الأشكال من التكيّف لا تفعل، كما يقول ماركس، إلا «تمهيد الطريق للمزيد من الأزمات الأكثر حدة والأشد تدميراً». ولكن، نظراً للقدرة البرجوازية على جعل التدمير والفوضى من الأعمال المربحة، ليس ثمة سبب واضح يمنع هذه الأزمات من التصاعد حلزونياً محلقة إلى ما لا نهاية وهي تسحق الناس والأسر والعائلات والمؤسسات والبلدان مع إبقاء بنى الحياة الاجتماعية البرجوازية وسلطتها على حالها.

لنا الآن أن نتناول رؤية ماركس للمجتمع الثوري. من المفارقات أن أساس هذا المجتمع سيكون قد وُضع من قبل البرجوازية. «إن تقدم الصناعة، الذي تمثل البرجوازية حافزها عن غير قصد، يستبدل عزلة العمال الناجمة عن التنافس بوحدتهم المستندة إلى الترابط». إن الوحدات الإنتاجية الهائلة الكامنة في الصناعة الحديثة سوف تجمع أعداداً كبيرة من العمال سوية؛ سوف تجبرهم على أن يعتمد كل منهم على الآخر وعلى أن

يتعاونوا في عملهم - فتقسيم العمل الحديث يتطلب تعاوناً دقيقاً وحساساً من لحظة إلى لحظة على نطاق واسع - وبالتالي سوف تعلمهم كيف يفكرون ويتحركون بصورة جماعية. إن الروابط المشاعية العمالية التي أوجدها الإنتاج الرأسمالي عن غير قصد، ستولد مؤسسات سياسية كفاحية؛ نقابات ستعارض، وستطيح أخيراً بالإطار الخاص والتجزيئي الذري للعلاقات الاجتماعية الرأسمالية. تلك هي قناعة ماركس.

غير أن السؤال يبقى مطروحاً على النحو التالي: إذا كانت رؤيته الشاملة عن الحداثة صحيحة، فما الذي يدعو أشكال التجمع التي أنتجتها الصناعة الرأسمالية أكثر ثباتاً ورسوخاً من أي من المنتجات الرأسمالية الأخرى؟! ألا يمكن لهذه التجمعات أن تكون، مثلها مثل كل الأشياء الأخرى هنا، موقتة فقط، انتقالية؛ ما شيدت إلا لتبلى وتزول؟ سيتحدث ماركس في 1856 عن العمال الصناعيين بوصفهم «بشراً من نوع جديد ... هم من اختراع الأزمنة الحديثة مثلهم مثل الآلة نفسها». ولكن إذا كان الأمر هكذا، فإن تضامنهم، إذن، مهما كان مثيراً في لحظة من اللحظات، قد يتكشف عن أنه تضامن عابر مثله مثل الآلات التي يشغلونها أو المنتجات التي يقدمونها. قد يتحمل العمال بعضهم اليوم على امتداد خط التجميع أو المراقبة لا لشيء إلا ليجدوا أنفسهم غداً مبعثرين بين جماعات مختلفة ذات شروط متباينة؛ عمليات ومنتجات مختلفة، حاجات واهتمامات متباينة. مرة أخرى تبدو الأشكال المجردة للرأسمالية مستمرة في الوجود - رأس المال، العمل المأجور، السلع، الاستغلال، القيمة الزائدة - في حين أن محتوياتها الإنسانية مقذوفة في حركة تغير وتدفق دائمة وأزلية. كيف يمكن لأي رابط إنساني دائم أن ينبت في مثل هذه التربة الرخوة المتقلبة؟

حتى لو نجح العمال في بناء حركة شيوعية ناجحة، وحتى لو أنجبت تلك الحركة ثورة ناجحة، فكيف سينجحون، وسط حركات المد الطافية للحياة الحديثة، في بناء مجتمع شيوعي راسخ ومكين؟ ما الذي سيمنع

القوى الاجتماعية التي تذيب الرأسمالية من إذابة الشيوعي هي الأخرى؟ إذا كانت سائر العلاقات الاجتماعية تبلى قبل أن يتصلب عودها، فكيف يمكن الإبقاء على التضامن والإخاء والتعاون المتبادل مفعمة بالحياة؟ قد تحاول حكومة شيوعية أن تقيم سداً أمام الفيضان عن طريق فرض القيود الجذرية ليس فقط على النشاط الاقتصادي وروح المبادرة (فكل الحكومات الاشتراكية فعلت هذا مثلها مثل كل دولة رفاه رأسمالية)، بل وعلى التعبير الشخصي، الثقافي والسياسي. ولكن ألن يكون مدى نجاح مثل هذه السياسة خيانة للهدف الماركسي المتركز على توفير فرص التطور للفرد وللمجموع ككل؟ تطلع ماركس إلى الشيوعية بوصفها تحقيقاً للحداثة؛ ولكن السؤال هو: كيف تستطيع الشيوعية أن تحصّن نفسها في العالم الحديث بدون كبت تلك الطاقات الحداثية التي تعد بإطلاقها بالذات؟ ومن الجهة المقابلة، إذا أطلقت الشيوعية عنان هذه الطاقات، أفلا يمكن للتدفق العفوي للطاقة الشعبية أن تكنس التشكيلة الاجتماعية الجديدة نفسها؟[1].

وهكذا فإننا من مجرد قراءة البيان بإمعان وأخذ رؤيته عن الحداثة مأخذ الجد، نتوصل إلى أسئلة جدية وخطيرة حول أجوبة ماركس. نستطيع أن نرى أن التحقق الذي يراه ماركس وشيكاً إنْ هو إلا تحقق يتطلب زمناً طويلاً، هذا إذا حصل على الإطلاق؛ ونستطيع أن نرى أنه حتى إذا ما تحقق فإنه قد يكون حدثاً عابراً عرضياً، يزول في لحظة، يبلى قبل أن يتصلب عوده، ينجرف بنفس تيار التغيير والتقدم الأزلي الذي جعله في متناول أيدينا خلال فترة وجيزة، مما يبقينا إلى ما لا نهاية طافين على السطح بلا حول ولا قوة. ونستطيع أيضاً أن نرى كيف يمكن للشيوعية، في سبيل أن تبقى متماسكة، أن تبادر إلى خنق قوى التطور النشيطة والديناميكية التي جاءت بها إلى حيز الوجود؛ كيف يمكن للشيوعية أن تتنكر للعديد من الأهداف التي جعلتها جديرة بأن يناضل المرء في سبيلها،

أن تعيد إنتاج أشكال اللامساواة والتناقضات التي تطبع المجتمع البرجوازي تحت اسم جديد. وعندئذ، ويا للمفارقة الساخرة!، نستطيع أن نرى ديالكتيك ماركس عن الحداثة يمارس تأثيره من جديد على مصير المجتمع الذي يصفه، مولداً طاقات وأفكاراً من شأنها أن تذيبه - أي المجتمع - لتحيله إلى أثيره الخاص.

جـ العُري: الإنسان غير المتكيف

بعد أن رأينا رؤيا «الذوبان» لدى ماركس وهي في غمرة العمل، اريد الآن أن أفصّل بعضاً من أقوى صور البيان عن الحياة الحديثة. في المقطع التالي يحاول ماركس أن يبيّن كيف قامت الرأسمالية بقلب علاقات الناس فيما بينهم ومع أنفسهم. على الرغم من أن «البرجوازية» في القاموس الماركسي هي الأداة – من حيث فعالياتها الاقتصادية التي تحدث التغييرات الكبرى – فإن رجال ونساء كل الطبقات إنْ هُم إلا مواضيع لأنهم جميعاً خاضعون للتغير:

«... وحطمت (البرجوازية) دونما رأفة الصلات المزخرفة التي كانت في عهد الإقطاعية تربط الإنسان بـ«سادته الطبيعيين» ولم تبقِ على صلة بين الإنسان والإنسان إلا صلة المصلحة الجافة والدفع الجاف «عداً ونقداً». وأغرقت الحمية الدينية وحماسة الفرسان ورقّة البرجوازية المنافقة في مياه الحساب الجليدية المشبعة بالأنانية...

وانتزعت البرجوازية عن المهن والأعمال التي كانت تعتبر إلى ذلك العهد محترمة مقدسة، كل بهائها وقدسيتها...

> ومزّقت البرجوازية الحجاب العاطفي الذي كان مسدلاً على العلاقات العائلية وأحالتها إلى علاقات مالية صرفة. ... بالاختصار، استعاضت (البرجوازية) عن الاستثمار المقنّع بالأوهام الدينية والسياسية باستثمار مكشوف: شائن، مباشر، فظيع».

إن معاوضة ماركس الأساسية هنا هي بين ما هو مكشوف أو عار من جهة وما هو مخبوء، مقنّع أو مكسو من جهة ثانية. وهذا الاستقطاب، وهو أزلي في الفكر الشرقي كما هي حاله في الفكر الغربي، يرمز في كل مكان إلى تمييز بين عالم «واقعي» وآخر وهمي. ففي معظم الفكر القديم والتأملي القروسطي، يتبدى عالم التجربة الحسية كله عالماً وهمياً - «حجاب مايا» لدى الهندوس - ويُعتقد أن العالم الحقيقي لا يمكن بلوغه إلا من خلال تجاوز الأجساد والمكان والزمان. وحسب بعض المدارس يمكن بلوغ الواقع عبر التأمل الديني أو الفلسفي؛ وفي نظر مدارس أخرى لن يصبح متوفراً لنا إلا في وجود مستقبلي يكون بعد الموت، يقول بولس الرسول: «لأننا الآن نرى عبر زجاج مظلم، في حين أننا سنكون وجهاً لوجه».

أما التحول الحديث، بدءاً بعصر النهضة والإصلاح، فيضع هذين العالمين كليهما على الأرض، في المكان والزمان، مملوءين بالكائنات البشرية. فالعالم الزائف الآن يُنظر إليه على أنه ماض تاريخي، عالم فقدناه (أو في طريقنا إلى فقده)؛ في حين أن العالم الحقيقي هو العالم المادي والاجتماعي الموجود لنا هنا والآن (أو الذي هو في طريقه إلى التكوّن). في هذه النقطة تبرز صورة رمزية جديدة. تصبح الملابس شعار النمط القديم الوهمي للحياة؛ في حين يغدو العُري رمزاً للحقيقة المكتشفة والممارسة حديثاً؛ أما عملية خلع الملابس فتصبح فعل تحرر روحي، تحوّل

إلى ما هو فعلي وواقعي. إن الشعر الجنسي الحديث يطور هذه الموضوعة، كما مارسها أجيال من العشاق الحداثيين، بسخرية لعوب؛ كما أن التراجيديا الحديثة تتوغل في أعماقها المرعبة الباعثة على الخوف. إن ماركس يفكر ويعمل على الطريقة التراجيدية. فالألبسة، بالنسبة له، تُنتزع انتزاعاً، والحجب تُمزق، وعملية التعرية عنيفة وقاسية؛ ولكن الحركة التراجيدية للتاريخ الحديث يفترض فيها، بشكل ما، أن تتكلل بنهاية سعيدة.

إن ديالكتيك العري الذي يلغ ذروته عند ماركس محدد من البداية الأولى للعصر الحديث، في الملك لير لشيكسبير. فالحقيقة العارية، بالنسبة للير هي ما يضطر الإنسان لمواجهتها حين يكون قد فقد كل شيء يستطيع الآخرون أن ينتزعوه منه، عدا الحياة نفسها. نرى عائلته الشرهة، مدعومة بغروره الأعمى هو نفسه، وهي تمزق قناعها العاطفي. وبعد أن تتم تعريته ليس فقط من سلطته السياسية بل وحتى من أبسط آثار الكرامة الإنسانية، نجده وقد ألقي به خارج الأبواب في منتصف الليل وسط إعصار مرعب جارف. ويقول: هذا هو ما تؤول إليه الحياة الإنسانية في النهاية: الوحيد والفقير متروكان للبرد القارس؛ في حين أن اللئيم والمتوحش والسافل يتمتعون بكل الدفء الذي تستطيع السلطة أن توفره. ومثل هذه المعزوفة تبدو أكثر مما نحتمل: «طبيعية الإنسان لا تستطيع أن تتحمل هذا الأسى، ولا هذا الخوف». ولكن لير لا ينكسر تحت ضربات الصفعات الجليدية للإعصار، كما أنه لا يتهرب منها؛ بل يكشف نفسه ويعرض جسده لثورة غضب الإعصار الكاملة، ويتحدى الإعصار مواجهة ويؤكد ذاته ضده حتى وهو يهزه بعنف ويمزّقه. وفيما يقوم بالتجوال مع مهرجه الملكي (الفصل الثالث / المشهد الرابع) يلتقي بإدغار متنكراً بزي شحاذ مجنون، عارياً تماماً، أكثر بؤساً على ما يبدو منه هو. فيسأل لير: «أليس الإنسان أكثر من هذا؟ أنت هو الشيء نفسه: إنسان غير متكيف...» وفي

لحظة الذروة في المسرحية، يخلع ثيابه الملكية انتزاعاً قائلاً «انقلعي، ابتمدي عني أنت أيتها الأشياء المستعارة! ثم يلتحق بـ «توم الفقير» بمصداقية عارية. وهذا العمل الذي يعتقد لير أنه وضعه في حضيض الوجود بالذات - «حيواناً، مسكيناً، عارياً، أشعث» - يتكشف، للمفارقة، عن أنه خطوتُه الأولى باتجاه الإنسانية الكاملة، لأنه يعترف، للمرة الأولى، بالارتباط بينه وبين مخلوق بشري آخر. وهذا الاعتراف يمكنه أن ينمو حساسية ورؤيا، وأن يتجاوز حدود مرارته وبؤسه الذاتيين. وفيما هو واقف يرتجف يكتشف فجأة أن مملكته ملأى بأناس تمضي حياتهم كلها في التشرد والعجز والمعاناة التي يمر بها هو الآن بالذات. أما حين كان في السلطة فلم يلاحظ ذلك قط، ولكنه الآن يوسع رؤيته ليحتضنهم:

«يا أيها البؤساء العراة، حيثما كنتم،
يا من تتحملون لسعات هذا الإعصار الذي لا يرحم،
كيف تستطيع رؤوسكم المكشوفة
بلا سقوف،
وأجوافكم الخاوية،
وثيابكم الرثة ذات الثقوب كالنوافذ،
أن تحميكم من مثل هذه الفصول؟
وَيْلي أنا! كم أهملت هذا!
هيا أيها الجسد! يا صاحب الأبهة والجلال!
تعرَّ الآن واشعر بما يشعر به البؤساء!
قد تستطيع التخلي عن الفائض لهم،
وتقدم البرهان على أن السماء أعدل»
(3 (4) 28 - 36).

الآن فقط، أصبح لير جديراً بما يزعمه لنفسه: «كل بوصة ملك!»

ومأساته هي أن الكارثة التي تنقذه إنسانياً تدمره سياسياً: فالتجربة التي تجعله مؤهلاً حقيقة ليكون ملكاً تفرض استحالة ذلك. يكمن انتصاره في صيرورته ما لم يحلم قط أن يصبحه، في صيرورته مخلوقاً إنسانياً. ثمة ديالكتيك مأمول يضيء الحلكة المأساوية ويكسر الكآبة التراجيدية. وحده في البرد وفي مهب الريح العاتية والمطر، يمتلك لير الرؤيا والشجاعة اللازمتين للإفلات من وحدته، للتواصل مع الناس الآخرين من أخوته وأمثاله طلباً للدفء المتبادل. إن شكسبير ينبئنا أن الحقيقة العارية المرعبة للـ«إنسان غير المتكيف» هي النقطة التي يجب لعملية التكيف أن تنطلق منها؛ هي الأرضية الوحيدة الملائمة لنشوء الجماعة الحقيقية والتواصل الحقيقي.

في القرن الثامن عشر كان تصدير العري على أنه الحقيقة والتعري على أنه اكتشاف ذاتي قد بدأ يكتسب نغماً سياسياً جديداً. ففي الرسائل الفارسية لمونتسكيو ترمز الحجب التي تستعملها النساء الفارسيات رغماً عنهن لتغطية وجوههن إلى جميع أشكال الكبت والقمع التي تفرضها المراتب الاجتماعية التقليدية على الناس. وبالمقابل فإن غياب الحجب في شوارع باريس يرمز إلى نوع جديد من المجتمع «تسوده الحرية والمساواة» وبالتالي يكون فيه «كل شيء صريحاً، مرئياً، مسموعاً. حيث القلب يكشف عن ذاته بوضوح لا يقل عن الوجه»[12]. أما روسو فيشجب، في خطاب حول الفنون والعلوم، «الحجاب الموحد والخادع للياقة» الذي يغطي عمره ويقول إن «الإنسان الطيب هو رياضي مولع بالمصارعة وهو عار تماماً؛ إنه يحتقر كل تلك التزيينات التافهة التي تعيق استخدام قواه»[13]. وهكذا فإن الإنسان العاري لن يكون فقط إنساناً أكثر حرية وسعادة، بل وإنساناً أفضل. إن الحركات الليبرالية الثورية التي توصل القرن الثامن عشر إلى ذروة شامخة تعبّر عن هذا الإيمان: إذا ما تم تمزيق وانتزاع سائر الامتيازات الموروثة والأدوار الاجتماعية، بما يمكّن الناس كلهم من الاستمتاع بالحرية غير المقيدة في استخدام كل طاقاتهم سوف يستخدمونها لصالح كل البشرية.

نحن هنا أمام غياب مثير للقلق إزاء ما يمكن للمخلوق البشري العاري أن يفعله أو يكونه. فالتعقيد والتكامل الديالكتيكيين اللذين وجدناهما في شكسبير قد تلاشيا، وصارت استقطابات ضيقة تشغل مكانهما. إن فكر الثورة المضادة في هذه الفترة يبدي الضيق نفسه وتسطيح الأفق ذاته. إليكم ما يقوله بورك Burke عن الثورة الفرنسية:

«أما الآن فلا بد لكل شيء من أن يتغير؛ لا بد لجميع هذه الأوهام الممتعة التي جعلت السلطة شيئاً لطيفاً، والطاعة شيئاً ليبرالياً، التي واءمت بين لونيات الحياة المختلفة... من أن تتحلل تحت وطأة هذه الإمبراطورية الفاتحة الجديدة للنور والعقل. لا بد لسائر الأثواب المحتشمة للحياة من أن تتعرض للتمزيق بوحشية وقسوة. لا بد للأفكار الإضافية - الزائدة، التي يملكها القلب، ويصادق عليها الفهم، بوصفها أموراً ضرورية لتغطية عيوب طبيعتنا الهزيلة المرتجفة المهزوزة، ولترفعها إلى مراتب شرف تليق بكرامتنا نحن، من أن تتفجر بوصفها عادات مثيرة للسخرية، سخيفة وبالية»[14].

قدم الفلاسفة (كتّاب وفلاسفة التنوير في القرن الثامن عشر في فرنسا) صورة زاهية للعري بوصفه شيئاً يفتح آفاقاً جديدة مفعمة جمالاً وسعادة للجميع. أما بالنسبة لبورك، فالصورة نقيضة؛ إنها كارثة خالصة؛ سقوط في العدم الذي لا يمكن لأي شيء أو لأي إنسان أن يخرج منه. لا يستطيع بورك أن يتصور أن الناس الحديثين قد يتعلمون شيئاً، كما فعل لير، من هشاشتهم المشتركة إزاء البرد، وأملهم الوحيد معلّق على الأكاذيب: معلق على قابليتهم لنسج أثواب أسطورية ذات سماكة تكفي لخنق معرفتهم لأنفسهم.

أما بالنسبة لماركس الذي كتب في أعقاب الثورات والثورات المضادة البرجوازية متطلعاً بشوق إلى حدوث موجة جديدة فإن رموز العري ونزع الحجاب تستعيد العمق الديالكتيكي الذي أسبغه شكسبير عليها قبل قرنين من الزمن. فالثورات البرجوازية حين مزقت الأقنعة عن «الأوهام الدينية والسياسية» إنما قامت بتعرية السلطة والاستغلال، بتعرية القسوة والبؤس؛ وكشفت عنها كلها وأظهرت أنها ليست إلا جروحاً مفتوحة ونازفة؛ وفي الوقت نفسه قامت هذه الثورات بكشف النقاب عن جملة من الخيارات والآمال الجديدة. وخلافاً للناس العاديين في جميع العصور، هؤلاء الذين تعرضوا بصورة لا نهائية للخيانة وللتحطيم جراء ولائهم لـ«أسيادهم الطبيعيين»، فإن أناس العصر الحديث، المستحمين «في المياه الجليدية للحسابات الأنانية»، هم أناس أحرار ومتحررون من الإذعان لأسياد يدمرونهم؛ هم أناس ينتعشون من البرد بدلاً من أن يتجمدوا وينشلّوا. ولأنهم يعرفون كيف يفكرون عن أنفسهم وبها ولصالحها، فإنهم سيطالبون بمحاسبة واضحة وجلية حول ما يفعله رؤساؤهم وحكامهم من أجلهم – وما يفعلونه بهم – وسيكونون مستعدين للمقاومة والتمرد حيثما لا يحصلون على شيء مقابل جهدهم.

إن أمل ماركس معقود على أنه ما إن «يضطر» أناس الطبقة العاملة غير المتكيفين، «لأن يواجهوا... الظروف الحقيقية لحياتهم ولعلاقاتهم مع الناس الآخرين»، حتى يتحدوا فيما بينهم من أجل التغلب على البرد الذي يحصدهم جميعاً. ووحدتهم هذه سوف تولّد الطاقة الجماعية التي تستطيع توفير الوقود لحياة مشاعية جديدة. يتركز أحد الأهداف الرئيسية لـ«البيان» على تبيان المخرج من البرد، على حفز وتوجيه التوق العام إلى الدفء المشاعي. ولأن العمال لا يستطيعون الخلاص من المصيبة والخوف إلا بالتواصل مع أعمق منابع النفس، فإنهم سيكونون مستعدين للقتال في سبيل الاعتراف الجماعي بجمال النفس وقيمتها. أما شيوعيتهم، حين

ناني، فستبدو نوعاً من الثوب الشفاف، ثوباً يقي مرتديه من البرد في الوقت الذي يبرز فيهم جماله العاري، مما يمكنهم من التعرف على بعضهم بكل إشعاعهم.

نجد هنا، كما هي العادة في ماركس غالباً، أن الصورة مبهرة ولكن الضوء يهتز حين نثبّت أنظارنا ونحدق؛ وليس صعباً أن نتصور نهايات بديلة لديالكتيك العُري؛ نهايات أقل جمالاً من نهاية ماركس ولكنها ليست أقل جدارة بالإطراء. فرجال العصر الحديث ونساؤه قد يفضلون الشفقة والجلال الانعزاليين للنفس الروسّوية غير المشروطة، أو أسباب الراحة الجماعية التي تنعم بالأزياء الموحدة للقناع البوركي السياسي، على المحاولة الماركسية الرامية إلى دمج أفضل ما هو موجود لأي من الطرفين. وبالفعل فإن تلك النزعة الفردية التي تحقق الاتصالات مع الناس الآخرين وتخافها وتسعى إلى إدماج الذات بدور اجتماعي وقد تكون أكثر جاذبية من التركيب (السينتيز) الماركسي، لأنها أسهل بما لا يُقاس من الناحيتين الذهنية والعاطفية.

ثمة مشكلة أخرى من شأنها أن تعيق الديالكتيك الماركسي حتى من الإقلاع. يعتقد ماركس أن الصدمات والانتفاضات والكوارث التي تزخر بها حياة المجتمع البرجوازي تمكّن المحدثين، عبر المرور بها، مثلما فعل لير، من اكتشاف «ذواتهم الحقيقية». ولكن السؤال هو: إذا كان المجتمع البرجوازي على الدرجة التي يصورها ماركس من التقلب والتطاير، فكيف يستطيع أفرادها أن يستقروا على أية ذوات حقيقية؟ فمع كل هذه الإمكانيات والضرورات التي تنهال على الذات، وجميع هذه الدوافع اليائسة التي تحفزها، كيف يستطيع كائن من كان أن يحدد بصورة نهائية، أيٌ تلك الإمكانيات والضرورات والدوافع أساسية وأيُها عرضية ليست إلا؟ قد تتبدى طبيعة الإنسان الحديث العاري مجدداً على أنها على الدرجة نفسها من الخداع والغرابة مثلها مثل القديمة، أي الطبيعة المكسوة، وربما كانت أكثر مكراً وتضليلاً لأن أية أوهام عن ذات

حقيقية تحت الأقنعة لن تعود موجودة. وهكذا فإن الفردية نفسها، جنباً إلى جنب مع الجماعة والمجتمع، قد تذوب وتتبدد في أثير الحداثة أو الأثير الحديث.

د. تحوّل القيم

تبرز مشكلة العدمية مرة أخرى في عبارة ماركس التالية: «وجعلت (البرجوازية) من الكرامة الشخصية مجرد قيمة تبادلية وقضت على الحريات الجمة، المكتسبة والممنوحة، وأحلت محلها حرية التجارة وحدها، هذه الحرية القاسية التي لا تُشفِق ولا ترحم». إن النقطة الأولى هنا هي القوة الهائلة للسوق في حياة الناس الحديثين الداخلية: إنهم يتطلعون إلى قائمة الأسعار بحثاً عن أجوبة لأسئلة ليست فقط اقتصادية بل ميتافيزيقية، أسئلة حول ما هو الجدير، ما هو الشريف، بل وحتى ما هو الحقيقي الواقعي؟! فحين يقول ماركس إن سائر القيم تحولت إلى «مجرد قيمة تبادلية» إنما يعني أن المجتمع البرجوازي لا يمحو بُنى قيمية قديمة من الوجود بل يصنفها. إن الأنماط القديمة من الشرف والكرامة لا تموت بل يجري إدماجها بالسوق، وتحمل لصاقات عليها أسعارها، كما تكتسب حياة جديدة بوصفها سلعاً. وهكذا فإن أي نمط يمكن تخيله من السلوك الإنساني يغدو مسموحاً به أخلاقياً لحظة صيرورته ممكناً اقتصادياً، لحظة صيرورته «ثميناً»: فكل ما هو مربح مجاز. ذلك هو المحور الذي تدور حوله النزعة العدمية الحديثة. إن دوستويفسكي ونتيشه ومن ساروا على طريقهما في القرن العشرين سوف يُرجِعون هذه الورطة وهذا المأزق إلى العلم، العقلانية، موت الله. أما ماركس فسيقول إن أساس المأزق أو الورطة أكثر ملموسية ودنيوية بكثير: إنه كامن في الأعمال الاعتيادية اليومية للنظام الاقتصادي البرجوازي، وهو نظام يساوي بين قيمتنا الإنسانية وسعرنا في السوق، لا

أكثر ولا أقل، الأمر الذي يجبرنا على مط أنفسنا وتوسيعها سعياً وراء رفع سعرنا إلى أقصى الحدود الممكنة.

يصاب ماركس بالذهول إزاء القطاعات المدمرة التي تجلبها العدمية البرجوازية إلى الحياة؛ ولكنه مؤمن بأن هذه العدمية تنطوي على نزعة مضمرة تدفع بها نحو تجاوز ذاتها. أما مصدر هذه النزعة فليس إلا المبدأ «اللامبدأي» العجيب والمتناقض للتجارة الحرة. يعتقد ماركس أن البرجوازية تؤمن فعلاً بهذا المبدأ؛ أي بتدفق دائم وغير مقيّد لسلع قيد الدوران، بتحول دائم ومستمر لقيم السوق. وإذا كان البرجوازيون يريدون حقاً سوقاً حرة، فسيتعيّن عليهم أن يفرضوا حرية دخول منتجات جديدة إلى السوق. وهذا بدوره يعني أن أي مجتمع برجوازي كامل يجب أن يكون مجتمعاً منفتحاً حقاً وفعلاً، ليس فقط على المستوى الاقتصادي، بل ومن النواحي السياسية والثقافية أيضاً، حتى يكون الناس أحراراً في النزول إلى السوق والبحث عن أفضل الصفقات، في ميادين الأفكار والروابط والقوانين والسياسات الاجتماعي كما في ميدان الأشياء. فالمبدأ اللامبدئي للتجارة الحرة ستجبر البرجوازية على منح حتى الشيوعيين ذلك الحق الأساسي الذي يتمتع به جميع رجال الأعمال: حق عرض وإبراز وبيع بضائعهم إلى أكبر عدد من الزبائن الذين يستطيعون إغراءهم واجتذابهم.

وهكذا، بفضل ما يسميه ماركس «التنافس الحر في ميدان المعرفة»، فإن أكثر الأعمال والأفكار اتصافاً بالنزعة التخريبية والإثارة - مثل البيان نفسه - لا بد من السماح بظهورها، على أساس أنها يمكن أن تُباع. إن ماركس واثق من انه ما إن تصبح أفكار الشيوعية والثورة في متناول الجماهير حتى تصبح رائجة. وستصبح الشيوعية بوصفها «حركة واعية لذاتها، مستقلة للأكثرية الساحقة» تياراً معترفاً به مستقلاً ذا شأن حقيقي. وبالتالي فهو يستطيع أن يتعايش مع العدمية البرجوازية على

المدى الطويل، لأنه يراها فعّالة نشيطة وديناميكية، ما سوف يطلق عليها نيتشه اسم عدمية القوة(*). فالبرجوازية، مسوقة بدوافعها وطاقاتها العدمية، ستقوم بفتح بوابات الفيضانات السياسية والثقافية التي ستنطلق منها إلهةُ الانتقام الثورية.

إن هذا الديالكتيك يطرح جملة من الإشكالات. يتعلق الإشكال الأول بالتزام البرجوازية بالمبدأ اللامبدئي للتجارة الحرة، سواء في الاقتصاد او السياسة أو الثقافة. فهذا المبدأ، كان في الحقيقة، عبر التاريخ البرجوازي، قد تم بصورة عامة انتهاكه أكثر مما تمت مراعاته. إن أعضاء الطبقة البرجوازية، وخصوصاً الأكثر قوة ونفوذاً، قاتلوا عموماً في سبيل تقييد أسواقهم والتلاعب بها والسيطرة عليها. فأكثر طاقاتهم الإبداعية ذهبت، بالفعل، وعبر القرون من أجل اتخاذ ترتيبات تفي بهذا الغرض - مثل إقامة الاحتكارات، وتأسيس الشركات الاحتكارية والتروستات والكارتلات والمجمعات، وفرض الرسوم الجمركية للحماية، وتحديد الأسعار، وتقديم التحويلات المكشوفة أو المخفية من خزينة الدولة - مصحوبة جميعاً بأناشيد المديح والتهليل للسوق الحرة. أضف إلى ذلك أنه حتى بين العدد القليل ممن يؤمنون بالتبادل الحر ثمة عدد أقل من ذلك ممن يوافقون على توسيع التنافس الحر بما يشمل الأفكار مثلها مثل الأشياء(**). إن

(*) انظر إلى التمييز الحاسم في «إدارة القوة»، 22 - 23: «العدمية. إنها غامضة:

آ- نيهيلية تشكل دليل قوة متزايدة للروح أي نيهيلة نشيطة.

ب- نيهيلية بوصفها نكوصاً لقوة الروح، أي نيهيلية سلبية.

وفي النمط (3) «قد تكون الروح باتت على درجة من القوة جعلت الأهداف السابقة للقناعات، وموضوعات الإيمان غير ملائمة.. وهي تصل إلى ذروة قوتها كقوة تدمير عنيفة - كنهيلية نشيطة، إيجابية» لقد فهم ماركس القوة العدمية للمجتمع البرجوازي بصورة أفضل من نيتشه بكثير».

(**) يمكن العثور على أوضح إعلان لهذا المبدأ - مبدأ أن التجارة والمنافسة الحرتين

فيلهلم فون هومبولدت، ج. س. ميل، والقضاة هزلمز وبرانديز، دوغلاس وبلاك كانوا ما يزالون ذوي أصوات غير مسموعة في المجتمع البرجوازي، محصنة وهامشية في أفضل الحالات. أما النمط البرجوازي الأكثر شيوعاً فهو إطراء الحرية لدى وجودك في المعارضة وكبتها حين تعود إلى كراسي السلطة. وهنا يتعرض ماركس لخطر الانجرار – وهذا خطر غير مألوف بالنسبة له – وراء ما يقوله أيديولوجيو البرجوازية وفقدان الصلة بما يفعله رجال المال والنفوذ في واقع الأمر. وهذه مشكلة جدية لأن منتسبي الطبقة البرجوازية حين لا يأبهون قط بالحرية/ إنهم سيسعون لإبقاء المجتمعات التي يتحكمون بها مغلقة في وجه الأفكار الجديدة؛ وسيكون صعباً جداً على الشيوعية أن تمد جذورها؛ إن ماركس يفضل أن يقول إن حاجتهم إلى التقدم والتجديد سوف تجبرهم على فتح مجتمعاتهم حتى أمام أفكار يخافونها. ومع ذلك فإن براعتهم ومكرهم قد يمكنانهم من تحاشي هذا عبر اختراع غادر حقاً: عبر إجماع من الابتذال المدعم بصورة مشتركة، مصمم لحماية كل

تنطويان على الفكر والثقافة الحرتين – وهذا مما يثير الاستغراب، لدى بودلير. فمقدمته لـ«الصالون» 1846 المهداة «للبرجوازية» تؤكد على صلة قربى خاصة بين المشروع الحديث والفن الحديث: كلاهما يسعى «لتحقيق فكرته عن المستقبل بأشكاله المختلفة جداً – السياسية والصناعية والفنية»؛ كلاهما محاط من جانب «استقراطيي الفكر، محتكري أشياء العقل» ممن يريدون خنق طاقة الحياة الحديثة وتقدمها. ستتم مناقشة بودلير تفصيلياً في الفصل المقبل. ولكن من الجدير أن نشير هنا أن الحجج هي من قبيل حجج بودلير تحمل معنى كاملاً بالنسبة لأعداد كبيرة من الناس في فترات ديناميكية وتقدمية مثل تلك السائدة في أربعينيات القرن التاسع عشر أو في ستينيات القرن العشرين. ومن الجهة المقابلة يكون هذا النوع من الحجج في فترات سيادة الرجعية والركود مثل خمسينيات القرن الماضي وسبعينيات هذا القرن مرشحاً لأن يبدو شاذاً بشكل غير معقول إن لم يبد رهيباً شديد البشاعة في نظر العديد من البرجوازيين الذين احتضنوها بحماس قبل عدد قليل فقط من السنين.

فرد برجوازي من أخطار المنافسة، والمجتمع البرجوازي ككل من أخطار التغيير(*).

ثمة إشكال آخر في ديالكتيك ماركس حول السوق الحرة يكمن في أنه يستلزم تواطؤاً غريباً بين المجتمع البرجوازي والد خصومه وأكثرهم راديكالية. فهذا المجتمع مسوق بمبدأ السوق الحرة اللامبدئي الى أن ينفتح على حركات تسعى إلى تغييرات جذرية. قد يتمتع أعداء الرأسمالية بقدر كبير من الحرية في القيام بعملهم، فليقرؤوا وليكتبوا! ولهم أن يتكلموا ويجتمعوا؛ وباستطاعتهم أن ينتظموا ويتظاهروا ويضربوا وينتخبوا. ولكن حريتهم في الحركة تحوِّل حركتهم إلى مشروع، فيجدون أنفسهم متورطين في أداء الدور المتناقض لتجار الثورة ومؤيديها، هذه الثورة التي تتحول بالضرورة إلى سلعة مثلها مثل كل الأشياء الأخرى. لا يبدو ماركس مهتماً بملابسات هذا الدور الاجتماعي، ربما لأنه واثق من أنه سيصبح بالياً قبل أن يتصلب عوده، ومن أن المشروع التجاري الثوري سيُطرد من دائرة العمل جراء نجاحه السريع. وبعد قرن من الزمن نستطيع أن نرى كيف أن الدعوة للثورة باتت معرّضة لسائر أنواع إساءة الاستعمار والإغراءات والأضاليل المحكمة وأشكال خداع النفس المستندة إلى منطق العواطف، مثلها مثل اية دعوة أخرى.

لا بد لشكوكنا المتأصلة بوعود الدعاة من أن تفضي بنا، أخيراً، إلى

(*) في الفصل الذي يشكل ذروة الجزء الأول من رأس المال «النزوع التاريخي لتراكم رأس المال» يقول ماركس ما يلي: حين تصبح منظومة العلاقات الاجتماعية قيداً على «التطور الحر للقوى المنتجة»، فإن ذلك النظام الاجتماعي يكون قد وصل الى حافة قبره: «لا بد من إعدامه؛ وهو يُقدّم ويزال من الوجود بالفعل». ولكن ما الذي يمكن أن يحصل إذا ما نجا، بشكل أو بآخر، من تنفيذ حكم الإعدام؟ لا يسمح ماركس لنفسه أن يتصور مثل هذا الاحتمال إلا للحظة عابرة، لا لشيء إلا ليدحض الإمكانية من الأساس. يقول أن «تأبيد أو إدامة» مثل هذا النظام الاجتماعي سيكون بمثابة «إجازة التفاهة الشاملة» وإطلاق الابتذال العام. ولعل هذا هو الشيء الوحيد الذي يعجز ماركس كلياً عن تصوّر حدوثه.

التساؤل عن أحد الوعود الرئيسة الواردة في عمل ماركس: ألا وهو الوعد القائل بأن الشيوعية، فيما تعمل على تدعيم وتعميق الحريات التي وفرتها لنا الراسمالية، سوف تحررنا من أهوال العدمية البرجوازية. إذا كان المجتمع البرجوازي هو فعلاً تلك البؤرة العظيمة للفوضى كما يراه ماركس، فكيف يستطيع أن يتوقع لجميع تياراته أن تتدفق في اتجاه واحد فقط، نحو الانسجام المظلل بالسلام ونحو الوحدة والاندماج؟ حتى إذا كانت ثمة شيوعية ظافرة ستتدفق يوماً عبر بوابات الفيضان التي تفتحها التجارة الحرة، فمن يعرف ما هي الدوافع المرعبة التي قد تنطلق معها جنباً إلى جنب، أو في أعقابها، أو متضمنة مضمرة في داخلها؟ من السهل تصوّر كيفية قيام مجتمع ملتزم بالتطور الحر لكل من الفرد والمجموع بتطوير بدائله المميزة الخاصة للعدمية. وبالفعل فإن العدمية الشيوعية قد تتكشف عن أنها عدمية أكثر قابلية للانفجار وأشد احتواء على عناصر التحلل والتفسخ من سابقتها البرجوازية - وإن كانت أكثر جرأة وأصالة في الوقت نفسه - لأن شيوعية ماركس من شأنها أن تطلق الذات المحررة إلى داخل أمداء إنسانية هائلة غير معروفة وبلا حدود على الإطلاق، في حين أن الرأسمالية تحدد وتقطع الإمكانيات اللانهائية للحياة الحديثة بحدود خط القاع[15].

هـ ضياع هالة

نرى جميع النقاط الغامضة الواردة في فكر ماركس مبلورة في واحدة من ألمع وأذكى صوره، هي هذه الصورة الأخيرة التي سنعاينها هنا: «وانتزعت البرجوازية عن المهن والأعمال التي كانت تعتبر إلى ذلك العهد محترمة مقدسة، كل بهائها ورونقها وقدسيتها، وأدخلت الطبيب ورجل القانون والكاهن ورجل العلم (Man der Wissenschaf)(*) في عداد الشغيلة

(*) يمكن أن نترجم كلمة Wissenschaf إلى معناها الضيق «العلم» كما إلى معناها الأوسع: «المعرفة»، «الثقافة» «سعة الاطلاع» أو أية محاولة ذهنية وثقافية جادة ودائبة.

المأجورين في خدمتها». إن هالة القدسية بالنسبة لماركس، هي رمزٌ رئيس وأول للممارسة الدينية، لممارسة شيء يتصف بالقداسة. بالنسبة لماركس كما بالنسبة لمعاصره كيركغارد، إن الممارسة أو التجربة، لا الإيمان أو الدوغما (العقيدة الجامدة) أو اللاهوت، هي التي تشكل جوهر الحياة الدينية. فالهالة تقسم الحياة إلى ما هو مقدس وما هو مدنس: إنها تسبغ مسحة من الرهبة والإشعاع المقدسين على الشخصية التي ترتديها؛ والشخصية المقدسة تُنتَزَع من نسيج الشريط الإنساني، وتُبعد بعناد عن الحاجات والضغوط التي تحرّك الرجال والنساء الذين يحيطون بها.

يعتقد ماركس أن الرأسمالية تميل إلى تدمير هذا النمط من التجربة أو الممارسة بالنسبة للجميع «كل ما هو مقدس يجري تدنيسه»؛ لا شيء يتسم بالقداسة، لا أحد يبقى محظور اللمس، الحياة تفقد قدسيتها بصورة كاملة؛ ومن بعض النواحي، يعرب ماركس، أن هذا أمر يبعث على الخوف: فالرجال والنساء في العصر الحديث قد لا يوقفهم أي عائق، أي شيء. حين تنتفي الرهبة التي تمنعهم، وحين يتحررون من الخوف والجزع يصبحون أحراراً في دوس كل من يقف في طريقهم إذا دفعتهم المصلحة الأنانية لأن يفعلوا ذلك. غير أن ماركس يرى أيضاً فضيلة الحياة بدون هالات، هذه الحياة التي توفّر شرط المساواة الروحية. وهكذا فإن البرجوازي قد يمتلك قوى مادية واسعة جداً بالمقارنة مع العمال وغيرهم من الآخرين، ولكنه لن يصل أبداً إلى بلوغ التفوق الروحي الذي كانت الطبقة الحاكمة السابقة تعتبره من البديهيات. للمرة الأولى في التاريخ نجد الجميع يواجهون أنفسهم وبعضهم بعضاً على مستوى واحد من الوجود أو الكينونة.

علينا أن نتذكر أن ماركس يكتب في لحظات تاريخية تشهد،

ومهما كانت الكلمة التي نختارها عند الترجمة، فإن من الحاسم أن نتذكر أن ماركس إنما يتحدث عن ورطة جماعته هو وبالتالي عن نفسه.

خصوصاً في إنجلترا وفرنسا (البيان يهتم بالفعل بهذين البلدين أكثر من اهتمامه بألمانيا عهد ماركس) استياءً طاغياً وحاداً إزاء الرأسمالية، يكاد يصل إلى أن يندلع آخذاً أشكالاً ثورية ملتهبة. وفي السنوات العشرين القادمة ستبرهن البرجوازية على مهارة ملحوظة في الإبداع وفي بناء هالات خاصة بها، وسيحاول ماركس تبديدها في الجزء الأول من رأس المال، في تحليله لـ«النزعة الصنمية لدى البضائع أو السلع» - ذلك اللغز الذي يموه العلاقات الذاتية الداخلية بين الناس في مجتمع السوق ويظهرها على أنها علاقات مادية بحتة «موضوعية»، غير قابلة للتغير قائمة بين أشياء[16]. في مناخ 1848 لم تكن هذه السمة شبه الدينية البرجوازية قد ترسّخت بعد. إن أهداف ماركس، الخاصة به هو وبنا نحن، أكثر وضوحاً هنا بالنسبة لسائر أصحاب المهن والمثقفين - «الطبيب ورجل القانون والكاهن والشاعر ورجال العلم» - الذين يظنون أنهم يملكون إمكانية العيش على مستوى أعلى من البشرية العادية، وإمكانية تجاوز الرأسمالية والتفوق عليها في الحياة والعمل. لماذا يضع ماركس تلك الهالة فوق رؤوس مثقفي ومهنيي العصر الحديث قبل كل شيء؟ إنه يفعل ذلك لإيضاح واحدة من مفارقات دورهم التاريخي: على الرغم من أنهم ينزعون إلى التباهي بعقولهم المتحررة والمحرّرة والعلمانية حتى النخاع من العظم، فإنهم يكادون يكونون أناس الحداثة الوحيدين الذين يصدقون بأنهم مدعوون إلى أداء رسالة ما وبأن عملهم يتصف بشيء من القداسة. من الواضح لكل من قرأ ماركس أنه في التزامه بعمله إنما يشارك في هذا الاعتقاد. ومع ذلك فهو يشي هنا بأن هذه القناعة بمعنى من المعاني قناعة باطلة، خداع للنفس وتضليل لها. وهذه الفقرة هي على هذه الدرجة من القوة الآسرة لعقولنا لأننا ندرك، ونحن نرى ماركس متماهياً مع القوة النقدية والرؤيا النافذة لدى البرجوازية، وساعياً إلى تمزيق هالات القدسية التي تكلّل رؤوس مثقفي العصر الحديث، أن رأسه هو بالذات هو الذي يكشفه ويعرّيه بمعنى من المعاني.

إن الحقيقـة الأساسـية الـتي تنطـوي عليهـا الحيـاة بالنسبة لهؤلاء المثقفين، كما يراهم ماركس، هي حقيقة أنهم ليسوا إلا «خدماً ماجورين عند البرجوازية. أعضاء في عداد «الطبقة العاملة الحديثة: البروليتاريا». قد يرفضون هذه الهوية – فمن يريد، آخر المطاف، أن ينتسب إلى البروليتاريا؟ – ولكنهم مقذوفون إلى قلب الطبقة العاملة من جرّاء الظروف المحددة تاريخياً التي هم مضطرون لأن يعملوا في ظلها. فحين يصف ماركس المثقفين بأنهم من كسبة الأجور، إنما يحاول أن يبيّن لنا أن الثقافة الحديثة ما هي إلا جزء من الصناعة الحديثة. فالفن والعلوم الفيزيائية والنظريات الاجتماعية الشبيهة بنظرية ماركس، ليست جميعاً إلا انماطاً من الإنتاج. إن البرجوازية تتحكم بوسائل الإنتاج في ميدان الثقافة، مثله مثل الميادين الأخرى، وكل من يريد أن يبدع عليه أن يعمل في فلك نفوذ البرجوازية هذه.

إن المهنـيين والمـثقفين والفنـانين، طالمـا هـم أعـضاء في صـفوف البروليتاريا:

«لا يعيشون إلا إذا وجدوا عملاً، ... ولا يجدون عملاً إلا إذا كان عملهم يزيد رأس المال، وهؤلاء العمال الذين يتعين عليهم ان يبيعوا انفسهم بالمفرق او على اقساط، هم سلعة او بضاعة مثل اي غرض تجاري آخر، وبالتالي هـم معرضـون لجميـع تقلبـات وملابسات المنافسة، ولكل تذبذبات السوق».

إنهم لا يستطيعون أن يكتبوا كتباً ويرسموا لوحات ويكتشفوا قوانين فيزيائية أو تاريخية، وينقذوا حيوات، إلا إذا كان أحد معه رأسمال سيدفع لهم. ولمن ضغوط المجتمع البرجوازي هي ضغوط لا تسمح لأحد أن يدفع لهم ما لم يكن هذا الدفع مربحاً، أي ما لم يكن عملهم قادراً بشكل ما،

على الإسهام في «زيادة رأس المال». عليهم «أن يبيعوا أنفسهم على دفعات» لرب عمل يريد استغلال أدمغتهم من أجل الربح. عليهم أن يناوروا وينشطوا ويخادعوا ليقدموا أنفسهم في ضوء مربح إلى أقصى الحدود؛ عليهم أن يتباروا (بوحشية وبدون أي تردد في الغالب) في سبيل الحصول على امتياز الشراء من قبل الغير، لا لشيء إلا لأن يستمروا في عملهم. وما أن يتم إنجاز العمل حتى يتم عزلهم وفصلهم، مثلهم مثل العمال الآخرين، عن نتاجات جهدهم وكدحهم. ثم تنزل بضائعهم وخدماتهم إلى السوق للبيع حيث تتحدد مصائرها بفعل «تقلبات المنافسة وتذبذبات السوق» لا بفعل أية حقيقة أو قيمة جمالية أو قيمة مطلقة، أو، في الوقت نفسه، بفعل غياب الحقيقة أو القيمة الجمالية أو القيمة المطلقة. لا يتوقع ماركس أن تولد الأفكار والأعمال العظيمة وهي ميتة بسبب عدم توفّر السوق: فالبرجوازية الحديثة بالغة المهارة في عملية اعتصار الربح من الفكر. وما سيحدث إذاً هو أن العمليات والنتاجات الإبداعية ستُستخدم وستُحول بطرق وأشكال من شأنها أو تصعق مبدعيها أو ترعبهم. غير أن هؤلاء المبدعين سيكونون عاجزين عن المقاومة لأن عليهم أن يبيعوا قوة عملهم لكي يعيشوا.

يحتل المثقفون موقعاً خاصاً في الطبقة العاملة، موقعاً ينطوي على امتيازات خاصة، ولكنه ينطوي أيضاً على مفارقات ساخرة خاصة. هم يستفيدون من الطلب البرجوازي على التجديد الدائم الأزلي، الذي يوسع السوق كثيراً لصالح نتاجاتهم ومهاراتهم، وكثيراً ما يحفز إقدامهم وخيالهم الإبداعيين، كما انه يمكنهم - بشرط أن يمتلكوا قدراً كافياً من الحنكة ويتمتعوا بقدر كافٍ من الحظ لاستغلال الحاجة إلى الأدمغة - من تجنب الفقر المزمن الذي يعيش في ظله معظم العمال. من جهة أخرى، نظراً لأن المثقفين متورطون تورطاً شخصياً في عملهم - خلافاً لوضع معظم العمال المأجورين المغرّبين واللامبالين - فإن تذبذبات السوق تصيبهم في الصميم

أكثر، وحين «يبيعون أنفسهم على دفعات» إنما هم يبيعون ليس فقط طاقاتهم المادية الجسدية، بل وعقولهم، إحساساتهم، اعمق مشاعرهم، ملكاتهم الرؤوية والإبداعية الخيالية، أي ذواتهم كلها تقريباً. إن فاوست غوته قدم لنا النموذج الأول للمثقف الحديث المرغم على «بيع نفسه» في سبيل أن يحدث تغييراً في العالم. جسّد فاوست أيضاً مجمع حاجات مستوطنة في المثقفين: فهم مسوقون ليس فقط بالحاجة إلى الحياة، هذه الحاجة التي يتقاسمونها مع الناس الآخرين، بل برغبة في التواصل، في الاشتراك بحوار مع الناس من أمثالهم. ولكن سوق السلعة الثقافية هي التي توفر الوسيلة الوحيدة التي يمكن للحوار على المستوى العام الجماهيري أن يتم: ما من فكرة تستطيع الوصول إلى أبناء الحداثة وتغيّرهم ما لم تكن قابلة للتسويق حتى تُباع لهم. وبالتالي فإن المثقفين معتمدون على السوق ليس من أجل الخبز فقط بل في سبيل الاستمرار الروحي، هذا الاستمرار الذي يعلمون أن السوق لا يمكن التعويل عليه في مجال توفيره.

من السهل أن نرى الأسباب الكامنة وراء رغبة المثقفين الحديثين - وهم أسرى هذه الملابسات - في تصوّر مخارج راديكالية من المأزق: فالأفكار الثورية، في وضعهم هذا، من شأنها أن تنبثق من الحاجات الشخصية الأكثر مباشرة والأشد حدّة. ولكن الظروف الاجتماعية التي توحي بثوريتهم وبجذريتهم، تساعد أيضاً على إحباطها. فقد رأينا أنه حتى الأفكار الأكثر دعوة إلى التمرد لا بد لها من أن تتجلى عبر وسائل السوق. وطالما أن هذه الأفكار تجتذب الناس وتستثيرهم، فإنها سوف تنتشر وتغني السوق، وبالتالي «تزيد رأس المال». أما إذا كانت رؤيا ماركس عن المجتمع البرجوازي صحيحة على الإطلاق، فإن هناك كل الأسباب الداعية لأن نعتقد بأن هذا المجتمع سيحدث سوقاً للأفكار الثورية الراديكالية. فهذا النظام يتطلب تثويراً دائماً، اضطراباً، تحريضاً؛ لا بد له من أن يتعرض على الدوام للدفع والضغط من اجل ان يبقى محافظاً على مرونته وقدرته على المناورة، على حيازة الطاقات

الجديدة وتمثلها، على أن يدفع نفسه إلى قمم جديدة للنشاط وللنمو. غير أن هذا يعني أن الناس والحركات التي تزعم أنها معادية للرأسمالية قد لا تكون سوى نوع من المحفزات التي تحتاج الرأسمالية إليها. إن المجتمع البرجوازي، من خلال اندفاعه غير القابل للإشباع نحو التدمير والتطور، وحاجته إلى تلبية الحاجات غير القابلة للإشباع التي يخلقها، يقوم حتمياً بإنتاج أفكار وحركات جذرية ترمي إلى تدميره. ولكن قابليته للتطور بالذات تمكّنه من نفي أشكال نفيه الداخلية الخاصة: من تغذية نفسه والعيش على المعارضة، من صيرورته وسط الضغوط والأزمات أقوى بما لا يُقاس مما في أوقات السلم والهدوء، من تحويل العداء إلى ود والخصوم المهاجمين إلى حلفاء مُغفلين.

في هذا المناخ، إذن، لا بد للمثقفين الجذريين (الثوريين) من أن يواجهوا عقبات جذرية: فأفكارهم وحركاتهم مهددة بخطر الذوبان في أثير الحداثة نفسه الذي يقوم بتفكيك النظام البرجوازي الذي يعملون للتغلب عليه. وما إحاطة المرء لنفسه بهالة في هذا المناخ إلا محاولة منه ترمي إلى تحطيم الخطر عن طريق إنكار وجوده. إن مثقفي عصر ماركس كانوا سريعي التأثر خصوصاً بهذا النوع من الوهم أو الاعتقاد الباطل. حتى حين كان ماركس يكتشف الاشتراكية في باريس أربعينيات القرن الماضي «التاسع عشر»، كان كل من غوتيه وفلوبير يطوّران نظريتهما الغيبية: «الفن للفن»، في حين كانت حلقة حول أوغست كونت تبني غيبيتها الموازية المتمثلة بالعلوم الصافية البحتة». وهاتان الجماعتان كلتاهما - وهما في صراع فيما بينهما أحياناً، وفي تداخل أحياناً أخرى - كرستا نفسيهما بوصفهما أفانغارديتين (طليعيتين). كانتا متبصرتين ولمّاحتين في وقت معاً في انتقاداتهما للرأسمالية، ومذعنتين إذعاناً سخيفاً في الوقت نفسه في إيمانهما بأنهما تمتلكان القوة الكافية لتجاوزها والتفوق عليها، وبأنهما تستطيعان أن تعيشا وتعملان بحرية بعيداً عن أقانيمها ومتطلباتها[17].

إن هدف ماركس من تمزيق الهالات المحيطة برؤوس هؤلاء هو البرهان على أن أحداً في المجتمع البرجوازي لا يستطيع أن يكون على هذا المستوى من النقاء أو الأمان أو الحرية. فشباك السوق وأحابيله لا تدع أحداً يفلت من أسرها؛ وعلى المثقفين أن يدركوا مدى عمق تبعيتهم - تبعيتهم الروحية والاقتصادية على حد سواء - للعالم البرجوازي الذي يحتقرونه. لن يكون ممكناً أبداً التغلب على هذه التناقضات ما لم نجابهها مجابهة مباشرة ومكشوفة؛ وهذا هو ما يعنيه نزع الهالات والأقنعة[8].

إن هذه الصورة، مثلها مثل كل الصور العظيمة في تاريخ الأدب والفكر، لتنطوي على أعماق لم يكن بمستطاع مبدعها أن يتنبأ بها. أولاً، إن الاتهام الذي يوجهه ماركس إلى أفانغاردي (طليعيي) القرن التاسع عشر في الفنون والعلوم يطال «الطليعيين» اللينينيين في القرن العشرين الذين يعلنون مزاعم مماثلة - وهي مزاعم لا أساس لها بالمثل - تقول بأنهم قادرون على تجاوز عالم الحاجة والمصلحة والحسابات والأنانية والاستغلال الوحشي، المبتذل والتفوق عليه. غير أنه، ثانياً، يثير أسئلة حول صورة ماركس الرومانسية عن الطبقة العاملة. فإذا كانت صيرورة المرء عاملاً مأجوراً هي نقيضة امتلاكه لهالة قدسية، فكيف يستطيع ماركس أن يتكلم عن البروليتاريا بوصفها طبقة من الناس الجدد المجهزين تجهيزاً فريداً للتفوق على تناقضات الحياة الحديثة؟ وبالفعل فإننا نستطيع أن نتقدم مع هذه المساءلة خطوة أخرى؛ إذا تسنى لنا أن نتابع رؤيا ماركس المكتشفة عن الحداثة، فواجهنا جميع سخرياته وملابساته المتأصلة، وكيف لنا، بعد، أن نتوقع لأحد ما، كائناً من يكون، القدرة على تجاوز هذا كله والتفوق عليه؟

مرة أخرى نجدنا في مواجهة مشكلة سبق لنا أن واجهناها: مشكلة التوتر والتأزم بين رؤى ماركس الانتقادية وآماله الجذرية الراديكالية. كانت تأكيداتي في هذا المقال أميل إلى التيارات التحتية المتشككة الانتقادية -

الذاتية في فكر ماركس. قد يفضّل بعض القراء الاكتفاء بأخذ الانتقاد والانتقاد - الذاتي مأخذ الجد، مع استبعاد الآمال بوصفها طوباوية وساذجة. غير أن مثل هذا السلوك يعني تغييب ما رآه ماركس مشكّلاً المحور الأساسي للتفكير النقدي. والانتقاد، كما فهمه ماركس، لم يكن إلا جزءاً من سيرورة ديالكتيكية مستمرة. كان لا بد للانتقاد من أن يكون ديناميكياً، من أن يدفع ويلهم الشخص المنتقد ليتغلب على منتقديه من جهة وعلى نفسه من الجهة الثانية، من أن يحفز الطرفين على الانطلاق نحو تركيب (سينتيز) جديد. وهكذا فإن نزع القناع عن مزاعم التفوق الصاخبة والطنّانة يعني المطالبة بتفوق حقيقي ويعني النضال في سبيل مثل هذا التفوّق والسمو؛ أما التخلي عن السعي إلى التفوق والسمو فليس إلا تقديساً للركود والخمول والعجز؛ ليس إلا خيانة لا لماركس وحده بل لأنفسنا. لا بد لنا من النضال في سبيل ذلك التوازن الخطر المتقلب الديناميكي الذي وصفه أنطونيو غرامشي، أحد كبار الكتّاب والقادة الشيوعيين في قرننا العشرين، بأنه «تشاؤم العقل، وتفاؤل الإرادة»[19].

خاتمة
الثقافة وتناقضات النظام الرأسمالي

حاولت في هذا المقال أن أحدد فسحة يلتقي فيها فكر ماركس ويتزاوج مع تقاليد الحداثة. قبل كل شيء، كلاهما محاولات لاستحضار تجربة حداثة متميزة والإمساك بها؛ وكلاهما يجابه هذا العالم بعواطف متضاربة، برهبة ونشوة مشوبتين بمسحة من الرعب والخوف. كلاهما يرى الحياة الحديثة مفعمة وزاخرة بحوافز وإمكانيات متناقضة؛ كما أن كليهما يحتضن رؤيا عن الحداثة النهائية أو عن ما وراء الحداثة. «الناس الجدد لدى ماركس، هؤلاء الذين هم من صنع العصر الحديث مثلهم مثل الآلة نفسها»؛ وعبارة رامبو «لا بد من الحداثة المطلقة (Il Faut etre

absolument moderne) بوصفها الطريق عبر هذه التناقضات وإلى ما بعدها.

بروح الاندماج، حاولت أن أقرأ ماركس بوصفه كاتب حداثة، أن أبين حيوية لغته وغناها، عمق صوره وتعقيدها - الملابس والعري، الأقنعة والحجب، الهالات، الحرارة، البرودة - وأن أظهر للملأ مدى براعته في تطوير الموضوعات التي ستستخدمها الحداثة في تحديدها لنفسها: مجد وبهاء الطاقة والديناميكية الحديثتين، تخريبات التحلل والعدمية الحديثتين، مع القرابة الغريبة بينهما؛ الإحساس بالوقوع في دوامة حيث جميع الحقائق والقيم تدور، تتفجر، تتفسّخ، وتندمج ببعضها ثانية؛ شك أساسي فيما هو أساسي، فيما هو ذو قيمة، حتى فيما هو واقعي؛ توهج مفاجئ لأكثر الآمال جذرية من قلب نقائضها الجذرية.

وفي الوقت نفسه، حاولت أن أقرأ الحداثة بطريقة ماركسية، لأبين كيف أن طاقاتها المميزة، رؤاها ومخاوفها، تنبثق من دوافع الحياة الاقتصادية الحديثة وتواترها: من ضغطها الذي لا يرحم ولا يعرف الشبع باتجاه النمو والتقدم، من توسيعها للرغبات الإنسانية إلى ما وراء الحدود المحلية والقومية والأخلاقية، من مطالبتها الناس بأن يقوموا باستغلال لا الناس الآخرين فقط، بل وأنفسهم أيضاً، من تقلّب جميع قيمها وتحوّلها اللانهائي في دوامة السوق العالمية، من تدميرها الذي لا يرحم لكل شيء ولأي كان لا تستطيع استعماله والإفادة منه - مما هو موجود في عالم ما قبل الحداثة، بمقدار كل ما هو موجود عندها هي وفي عالمها الحديث الخاص بها أيضاً - ومن قدرتها على استغلال الأزمة والفوضى كنقطة انطلاق وكحافز لمزيد من التطور، لتقتات على تدميرها الذاتي الخاص.

لا أدعي لنفسي أنني أول من قام بالجمع بين الماركسية والحداثة. فقد اجتمعتا، في الحقيقة، تلقائياً في عدد من النقاط عبر القرن الماضي، وبأكثر الصور دراماتيكية في لحظات الأزمة التاريخية والأمل الثوري. ولنا

أن نرى اندماجهما أو تزاوجهما متجسداً في بودلير، فاغنر، كوربيه Courbet، إضافة إلى ماركس في 1848، في التعبيريين والمستقبليين والدادائيين وبنائيي الفترة الممتدة بين 1914 و1925، في الغليان والهيجان اللذين حصلا في أوروبا الشرقية عقب موت ستالين، في المبادرات الجذرية التي تمت في الستينيات، من براغ إلى باريس وعبوراً بالولايات المتحدة الأمريكية. ولكن التزاوج الراديكالي، حين تعرّضت الثورات للقمع أو ذهبت ضحية الخيانة، أخلى مكانه للانغلاق والتصدع، فالماركسية والحداثة كلتاهما تحجرتا في أطر متزمتة أورثوذكسية (أصولية إذا صحت الترجمة) وذهبتا في طريقين منفصلين بعد أن فقدت كل منهما الثقة بالأخرى(*). قام الماركسيون الأورثوذكسيون المزعومون في أفضل الأحوال بتجاهل الحداثة، ولكنهم ظلوا في معظم الأحيان دائبين على قمعها، ربما خوفاً من أن تبدأ الهوة بالنظر إليهم (حسب تعبير نيتشه) إذا ما ظلوا مستمرين في التحديق في هذه الهوة السحيقة[20]. وفي الوقت نفسه لم يوفر أورثوذكسيو (متزمتو) الحداثة جهداً في إعادة صياغة هالة «الفن» الخالص غير المشروط، المتحرر من المجتمع والتاريخ لأنفسهم. إن هذا المقال يحاول أن يسدّ طريق الخروج أمام الماركسيين الأورثوذكسيين (المتزمتين) عن طريق إظهار حقيقة أن الهوة التي يخافونها ويهربون منها بدأت تتفتح داخل الماركسية نفسها.

(*) قد تلتقي الماركسية والحداثة بوصفهما نزوتين طوباويتين في فترة من الركود السياسي: سوريالية العشرينات ومؤلفات مفكرين أمريكيين مثل بول غودمان ونورمان أو. براون في الخمسينيات، أما هيربرت ماركوز فيغطي الجيلين كليهما، وخصوصاً في مؤلفه الأصيل أصالة حقة «إيروس والحضارة» Eros and Civilization (1955)؛ ثمة نوع آخر من الاندماج يطغى على مؤلفات أناس مثل ماياكوفسكي، بريخت، بنيامين، أدورنو، وسارتر، الذين يمارسون الحداثة بوصفهما اضطراباً روحياً شديداً، والماركسية بوصفها صخرة صلبة، والذين يقضون حياتهم ممزقين بينهما، ولكنهم كثيراً ما يبدعون تركيبات (سينيتزات) متألقة وممتازة رغماً عن أنوفهم.

ولكن قوة الماركسية كانت على الدوام تكمن في رغبتها واستعدادها للشروع من إثارة جزع الوقائع الاجتماعية وللعمل عبرها وإشباعها عملاً. إن التخلي عن هذا المنبع الأوّلي والأساسي للقوة لا يترك للماركسية من الماركسية إلا اسمها. أما عن أورثوذكسي (متزمتي) الحداثة الذين يتحاشون الماركسية خشية أنها قد تنتزع هالاتهم، فإنهم بحاجة لأن يتعلموا بأنها تستطيع أن تعطيهم بالمقابل شيئاً أفضل: قابلية أعلى وأرفع لتصور العلاقات بالغة الغنى، المعقدة والمثيرة للسخرية بينهم وبين «المجتمع البرجوازي الحديث» الذي يحاولون إنكاره أو تحدّيه، وللتعبير عن هذه العلاقات. لا بد لأية مزاوجة بين الماركسية والحداثة من إذابة الجسم المفرط في الصلابة للماركسية - أو تدفئته على الأقل وإذابة الجليد المحيط به - مع إعطاء الفن والفكر الحديثين، في الوقت نفسه، صلابة جديدة وتعزيز إبداعاتهما بنبرة وعمق مؤكدين. لا بد له من الكشف عن الحداثة بوصفها واقعية عصرنا.

أريد في هذا الجزء الختامي من المقال أن أبرز الأفكار التي طوّرتها هنا في علاقاتها ببعض النقاشات المعاصرة حول ماركس والحداثة والتحديث. سأبدأ بمعاينة الاتهامات المحافظة الموجهة للحداثة والتي تطوّرت في أواخر الستينيات، وازدهرت وأينعت في الأجواء المحافظة التي غطت العقد الماضي. فحسب دانييل بل Daniel Bell، أكثر هؤلاء المجادلين جدية، «كانت الحداثة هي الإغراء» الذي أغوى الرجال والنساء (بل وحتى الأطفال) الحديثين للتخلي عن محطاتهم وواجباتهم الأخلاقية والسياسية والاقتصادية. فالرأسمالية، في نظر كتّاب مثل بيل، بريئة تماماً في هذه القضية: يجري تصويرها على أنها نوع شبيه بشارل بوفاري Charles Bovary، غير مثير ولكنه محترم يعرف الواجب؛ يعمل بجد ونشاط لإشباع رغبات زوجه المتمردة التي لا تعرف الشبع، ولتسديد ديونها التي لا تُحتمل. لصورة براءة الرأسمالية هذا سحر رعوي جميل، ولكنّ ما من رأسمالي

يستطيع أن يأخذها مأخذ الجد إذا ما أراد أن يبقى على قيد الحياة ولو أسبوعاً واحداً في العالم الواقعي الذي صنعته الرأسمالية بيدها. (ومن جهة أخرى يستطيع الرأسماليون بالتأكيد أن يستمتعوا بهذه الصورة بوصفها قطعة صالحة للعلاقات العامة ويغرقوا في الضحك ابتهاجاً بها حتى يصلوا إلى البنوك). وعلينا أيضاً أن نطير إعجاباً ببراعة بيل في تناوله لواحد من أكثر معتقدات الحداثة المتزمتة اضطراداً - استقلالية الثقافة، سمو الفنان فوق جميع الأقانيم والقواعد والحاجات التي تكبّل البشر العاديين الفانين من حوله - وتحويله إلى سلاح ضد الحداثة نفسها[21].

ولكن ما هو مقنّع هنا، ما يخفيه دعاة الحداثة والمعادون لها على حد سواء، هو واقع أن جميع هذه الحركات الروحية والثقافية كانت، رغم كل قوتها المتفجرة، فقاعات على سطح مرجل اجتماعي واقتصادي يغلي ويفور منذ أكثر من مئة سنة. فالرأسمالية الحديثة، لا الفن والأدب الحديثان، هي التي جعلت المرجل يغلي وأبقته على هذه الحال، مهما كانت الرأسمالية غير راغبة في تحمّل الحرارة وشدتها. إن العدمية المخبلة بالمخدرات لدى وليام بوروز William Burroghs، الذي هو حمل أسود يلقى التفضيل في الجدل المعادي للحداثة، ليست إلا نسخة شاحبة عن المؤسسة السلف التي قامت أرباحها بتمويل مسلكه الأفانغاردي: شركة ماكينات بورو أدينفغ، بوروز أنترناشيونال الآن؛ يا لهم من نيهيليين (عدميين) راجحي العقول مستقرين عند خط القمر!

بالإضافة إلى هذه الهجمات الجدالية، استثارت الحداثة دائماً اعتراضات من نوع مختلف تماماً. فماركس، في البيان، التقط فكرة غوته عن «أدب عالمي»، وليد، وأوضح كيف أن المجتمع البرجوازي الحديث راح يبني صرح ثقافة عالمية قائلاً:

«بدلاً من الحاجات القديمة التي كانت تكفيها المنتجات الوطنية، نجدنا أمام حاجات جديدة تتطلب لكفايتها

منتجـات اقـصى الأقطـار ومختلـف المناخـات. ومكـان الانعزال المحلي والوطني السابق والاكتفاء الذاتي، تقوم بين الأمم صلات شاملة وتصبح الأمم متعلقة بعضها ببعض في كل الميادين. وما يُقال عن الإنتاج المادي ينطبق ايضاً على الإنتاج الفكري. فثمار النشاط الفكري عند كل امة تصبح ملكاً مشتركاً لجميع الأمم. ويصبح من المستحيل أكثر فأكثر على اية امة أن تظل محصورة في افقها الضيّق مكتفية به. ويتألف من مجموع الآداب القومية والمحلية أدب عالمي».

يمكن لسيناريو ماركس أن يشكّل برنامجاً متكاملاً للحداثة الأممية التي ظلت مزدهرة من عصره إلى يومنا هذا: لثقافة تتصف بسعة الأفق وتعدد الوجوه، ثقافة تعبّر عن الأجواء الشاملة للرغائب الحديثة، وتكون على الرغم من توسط الاقتصاد البرجوازي وتدخله، «ملكية عامة أو مشتركة» للبشرية؛ ولكن السؤال: ماذا إذا لم تغد هذه الثقافة ثقافة كونية وأممية شاملة كما اعتقد ماركس؟ وماذا إذا ما اتضح أنها مسألة غربية كلياً وبصورة بالغة الضيق والتحديد؟ تم اقتراح هذه الإمكانية للمرة الأولى في أواسط القرن التاسع عشر من جانب جماعات مختلفة من الشعبويين (البوبيوليست Populists) الروس. وقد قال هؤلاء إن الأجواء المتفجرة لعملية التحديث في الغرب - انهيار المجتمعات والروابط والعزلة النفسية للفرد، عملية الإفقار الجماهيرية والاستقطاب الطبقي، إبداعية ثقافية انبثقت من فوضى أخلاقية وروحية يائسة، ربما كانت خصوصية ثقافية بدلاً من كونها ضرورة حتمية فولاذية تنتظر بلا استثناء البشرية كلها. ما الذي يمنع الأمم والحضارات الأخرى من تحقيق مزاوجات أكثر تناغماً واتساقاً بين أساليب الحياة التقليدية وبين الإمكانيات والحاجات الحديثة؟

باختصار، في الغرب فقط دون غيره «كل ما هو صلب يتحوّل إلى أثير» - وقد تم التعبير عن هذه القناعة بوصفها عقيدة جامدة (دوغما) باعثة على الرضى حيناً، واملاً يائساً حيناً آخر..

شهد القرن العشرون محاولات كثيرة شديدة التباين رمت إلى تحقيق أحلام القرن التاسع عشر الشعبوية، حين وصلت النظم الثورية إلى السلطة في سائر أرجاء العالم غير المتطور. فهذه النظم حاولت جميعاً، عبر العديد من الطرق المختلفة، أن تحقّق ما أطلق عليه شعبويو روسيا القرن التاسع عشر اسم القفز من الإقطاع إلى الاشتراكية: وبكلمات أخرى، بلوغ قمم المجتمع الحديث، عبر بذل جهود بطولية، بدون المرور، على الإطلاق، بأعماق التمزق وانعدام الوحدة الحديثين. لسنا هنا بصدد الغوص وراء الأنماط العديدة المختلفة من عمليات التحديث المتوفرة في العالم اليوم. غير أن من المفيد أن نشير إلى حقيقة أن الكثيرين جداً، على الرغم من الخلافات الكبيرة فيما بين النظم السياسية، يبدون مشاركين في اقتسام رغبة متأرجحة وجامحة في محو الثقافة الحديثة وإزالتها من خرائطهم المختلفة. فجميع النظم السياسية تعلق أملها على توفير إمكانية حماية الناس من هذه الثقافة؛ ولو تحقّق مثل هذا الأمل لاستطاعت تلك النظم أن تعبئ الناس وتحشدهم في جبهة صلبة للنضال في سبيل الأهداف القومية والوطنية المشتركة، بدلاً من أن يتبعثروا في اتجاهات عديدة جرياً وراء أهداف متقلبة وغير قابلة للتحكّم خاصة بهم.

سيكون من الغباء الآن إنكار حقيقة أن التحديث يمكن أن يتم وفق عدد من الطرق المختلفة. (وبالفعل، ليست قضية نظرية التحديث سوى رسم وتحديد هذه الطرق). ما من سبب يدعو لأن تبدو كل مدينة حديثة أن تفكر مثل نيويورك أو لوس انجلوس أو طوكيو. ومهما يكن من أمر، فإننا بحاجة لأن ندقق أهداف ومصالح أولئك الذين يريدون حماية شعوبهم من الحداثة لمصلحتهم هم ولخيرهم: لو كانت هذه الثقافة غريبة

بصورة كاملة، وبالتالي شديدة الغربة والبعد عن العالم الثالث كما تزعم معظم حكومات هذا العالم، لما اضطرت تلك الحكومات إلى صرف جهود وطاقات كبيرة في سبيل قمعها وكبتها كما هي فاعلة. أليس كذلك؟ فما يُنسب إلى الغرباء، وما يُحظر بوصفه «انحطاطاً غربياً» إنْ هو إلا طاقات الشعوب ورغباتها وروحها الانتقادية. حين يزعم الناطقون باسم الحكومات والإعلاميون المتخصصون بالدعاية لحكوماتهم أن بلادهم متحررة من هذا التأثير الغريب، إنما يقصدون، في الحقيقة، أنهم استطاعوا أن ينجحوا حتى الآن في أن يبقوا غطاءً وحجاباً سياسياً وروحياً على شعوبهم ليس إلا. وعندما ينخلع الغطاء أو يتم نسفه، فإن روح الحداثة هي إحدى الأشياء الأولى التي ستخرج إلى الهواء الطلق: تلك هي عودة المقموع والمكبوت إلى امتلاك حريته.

هذه الروح بالذات، الغنائية والساخرة في وقت معاً، الجارحة والملتزمة، الخيالية والواقعية دفعة واحدة، هي التي جعلت أدب أمريكا اللاتينية الأكثر إثارة وإدهاشاً في العالم اليوم على الرغم من أن هذه الروح أيضاً هي التي تضطر كتّاب أمريكا اللاتينية لأن يكتبوا من منافيهم الأوروبية أو الأمريكية الشمالية، مطاردين من قبل رقبائهم وأجهزة البوليس السياسي في بلادهم. وهذه الروح هي التي تنطق عبر الملصقات الجدارية للمنشقين في بكين وشنغهاي، معلنة حقوق النزعة الفردية الحرة في بلاد لا يفترض فيها أن تملك كلمة الفردية حتى في قواميسها، كما قيل لنا بالأمس القريب من جهاز الماندرين الماوي في الصين ورفاقهم في الغرب. إن ثقافة الحداثة هي التي تلهم موسيقا الروك الالكترونية الحادة إلى درجة الإزعاج لدى شباب براغ في فرقة «بلاستيك بيبل أوف براغ Plastic People of Prague»، هذه الموسيقا التي تصدح في آلاف الغرف المتحولة إلى ثكنات على كاسيتات مهرّبة حتى في حال كون الموسيقيين يذوون في معسكرات الاعتقال. إن ثقافة الحداثة هي التي تُبقي الفكر

الانتقادي والخيال الحر على قيد الحياة في أنحاء كثيرة من العالم غير الغربي اليوم.

إن الحكومات لا يحبونها، ولكنها على المدى الطويل ستقف عاجزة أمامها. طالما أنها مضطرة للغرق أو السباحة في دوامة السوق العالمية، مضطرة للعمل اليائس في سبيل مراكمة رأس المال، مضطرة لأن تتطور أو تتحلل - أو بالأحرى، كما يتضح عموماً، لأن تتطور وتتحلل - طالما أنها، كما يقول أوكتافيو باز Octavio Paz «محكومة بلعنة الحداثة»، فإنها مجبرة على إنتاج ثقافات لا بد لها من أن تبيّن لها ما تقوم به من عمل وما هي صورتها على حقيقتها. وهكذا فإن العالم الثالث، حين يصبح أكثر تورطاً مع مرور الزمن في آليات التحديث والحداثة، إنما يشرع في السير على طريق العودة إلى ذاته(*) ليس إلا، بعيداً عن الإجهاز على نفسه.

وأخيراً أريد التعليق بإيجاز على تهمتين موجهتين إلى ماركس من قبل كل من هيربرت ماركوز وحنا آرندت، تثيران بعض القضايا المركزية المطروحة في هذا الكتاب. قام ماركوز وآرندت بصياغة انتقاديهما في أمريكا الخمسينيات، غير أنهما يبدوان وكأنهما قد أدركاها في العشرينيات، في أجواء الوجودية الرومانسية الألمانية. بمعنى ما تعود أطروحاتهما إلى الحوارات التي جرت بين ماركس والهيغليين الشباب في أربعينيات القرن الماضي؛ إلا أن القضايا التي يثيرانها تحتفظ براهنيتها اليوم كما في كل الأيام. فالفكرة الأساسية هي أن ماركس يهلل تهليلاً بعيداً عن الروح الانتقادية لقيم العمل والإنتاج ويهمل فعاليات إنسانية أخرى وأنماطاً من الوجود هي على الدرجة نفسها من الأهمية على

(*) يقول باز في «اولترنينيغ كرنت Alternating Current» إن العالم الثالث بحاجة ماسة الى الطاقة الخيالية والإبداعية للحداثة. فبدونها «تتدهور» ثورة العالم الثالث. تنحط لتتحول إلى اشكال مختلفة من القيصرية المسوسة، أو تذوي وتتلوى تحت قبضات بيروقراطيات تتصف بالكلبية والتشوش العقلي.

الأقل(*). بعبارات أخرى، يجري هنا لَوْم ماركس على إخفاقه في امتلاك ما يكفي من الخيال الأخلاقي.

يَرِد أشد انتقادات ماركوز الموجهة لماركس في كتابه «إيروس والحضارة» Eros and Civilozation حيث حضور ماركس يكون واضحاً على كل صفحة. ولكن من الغريب أنه لا يذكر بالاسم على الإطلاق. ففي فقرة كالتالية، حيث تجري مهاجمة بطل ماركس الثقافي المفضل: بروميثوس، يتضح ما يُقال فيما بين السطور:

> «إن بروميثوس هو بطل ثقافي للكدح والإنتاجية والتقدم من خلال القمع... الثائر المحتال و(المعاني) على الآلهة، الذي يبدع ثقافة على حساب الألم الأبدي. إنه يرمز إلى الإنتاجية، الجهد الدائب للسيطرة على الحياة.. إن بروميثوس هو النموذج الأول لبطل مبدأ - الأداء».

يتابع ماركوز كلامه ويذكر أسماء وشخصيات ميثولوجية بديلة يعتبرها أكثر جدارة بالتهليل مثل أورفيوس، نارسيوس وديونيسوس - مع كل من بودلير وريلكه اللذين يعتبرهما ماركوز من مريديها الحديثين.

> «(إنها) تدافع عن واقع مختلف تماماً... لها تعود صورة الفرح والتحقق، الصوت الذي لا يأمر بل يعني، الفعل الذي هو السلام ويضع حداً لأعمال الفتح والغزو: التحرر من الوقت الذي يوحّد الإنسان مع الله، الإنسان مع الطبيعة.. اقتداء السعادة والسرور، توقّف الزمن، تشرّب

(*) قد تكون ملاحظة ت. و. ادورنو T. W. Adorno (التي لم تظهر مطبوعة قط) أفضل تلخيص لهذا الانتقاد الذي يقول بأن ماركس أراد أن يحيل العالم كله إلى ورشة عمل عملاقة(22).

الموت: الصمت، النوم، الليل، الفردوس - مبدأ النيرفانا ليس كموت بل كحيات»[23].

إن ما تُخفق الرؤيا الماركسية – البروميثوسية في ملاحظته هو متع الهدوء والسلام والسلبية، الخمول الحسي، النشوة الغيبية، حالة من التوحد مع الطبيعة بدلاً من السيادة المحققة لها.

وينطوي هذا على شيء ما – هو بالتأكيد «سام، هادئ وممتع» (Luxe, calme et volupé) بعيد عن مركز خيال ماركس – ولكنه أقل مما يبدو موجوداً للوهلة الأولى. إذا كان ماركس صنمياً حول أي شيء، فهو كذلك لا بشأن الإنتاج بل فيما يخص المثال الشامل والأكثر تعقيداً بما لا يُقال للتطور؛ «التطور الحر للطاقات الجسدية والروحية» (مخطوطات 1844)، «تطور جملة كاملة من القدرات لدى الأفراد أنفسهم» (الأيديولوجية الألمانية)، «التطور الحر للواحد سيكون شرط التطور الحر للجميع» (البيان) «شمولية الحاجات والقدرات والأفراح والقوى الإنتاجية، إلخ... الفردية» (الغروندريس)، «الفرد المتطور تطوراً كاملاً» (رأس المال). لا شك الخبرات والصفات الإنسانية التي يثمنها ماركوز متضمنة في جدول الأعمال هذا، على الرغم من عدم وجود ضمانة بأنها ستحتل صدر القائمة. يريد ماركس أن يحتضن كلاً من بروميثوس وأروفيوس. يعتبر الشيوعية قضية جديرة بالقتال من أجلها، لأنها، وللمرة الأولى في التاريخ، تستطيع أن تمكن الناس من امتلاكهما كليهما. وقد يجادل ايضاً قائلاً إن النشوة الأورفية لا تكتسب قيمتها الأخلاقية والنفسية إلا على خلفية النضال والسعي البروميثيين: إن «السامي، الهادئ والممتع» وحدها تكون مملة ليس إلا، كما أدرك بودلير جيداً.

إنه ثمين، أخيراً، بالنسبة لماركوز أن يعلن، كما أعلنت مدرسة فرانكفورت باستمرار، نموذج الانسجام والتناغم بين الإنسان والطبيعة

بوصفه مثلاً أعلى؛ غير أن ما لا يقل أهمية عن ذلك بالنسبة لنا نحن هو أن ندرك أن بلوغ هذا التوازن والانسجام، مهما كان المضمون الملموس لهما - وهذه مسألة تنطوي بحد ذاتها على ما يكفي من الصعوبة - سيتطلب قدراً هائلاً من النشاط والفعالية البروميثيين. أضف إلى ذلك انه حتى لو تم مثل هذا الأمر، فإن مسألة الحفاظ عليه ليست مسألة سهلة، ونظراً لديناميكية الاقتصاد الحديث ستظل البشرية مضطرة لأن تكدح بدون توقف، مثل سيزيف، ولكن ساعية على الدوام من أجل إيجاد وتطوير معايير جديدة ووسائل جديدة، للمحافظة على توازنها الحساس والقلق وحمايته من أن يتعرض للتكنيس والذوبان في الرياح العاتية.

في كتابها «الشرط الإنساني» تفهم آرندت أمراً يفوتُ منتقدي ماركس الليبراليين عموماً هو أن المشكلة الحقيقية في فكرة - فكر ماركس - لا تكمن في وجود نزعة مرجعية تسلّطية هائلة بل في النقيض الجذري لذلك، أي في غياب أي أساسي لأية سلطة أو تسلّط على الإطلاق. «أصاب ماركس حين تنبأ، ولو بفرح غير مبرر، بـزوال وتلاشي مملكة القطاع العام في ظل ظروف التطور غير المقيّد لقوى المجتمع المنتجة». وأعضاء مجتمعه الشيوعي سيجدون أنفسهم، ويا للمفارقة! «أسرى توفير حاجات لا يستطيع أحد أن يشارك فيها ولا يقدر كائن من كان على التواصل معها تواصلاً كاملاً». تفهم آرندت عمق النزعة الفردية الكامنة في صلب شيوعية ماركس؛ وتفهم أيضاً الاتجاهات العدمية التي يمكن للنزعة الفردية تلك أن تقود إليها. ففي مجتمع شيوعي يكون في التطور الحر شرط التطور الحر للجميع، ما الذي سيكفل بقاء هؤلاء الأفراد المتطورين بحرية معاً؟ قد يتقاسمون سعياً مشتركاً إلى الثروة التجريبية اللامحدودة؛ ولكن هذا لن يكون «مملكة قطاع عام حقيقية، بل فعاليات خاصة فقط تتم ممارستها على الملأ». ان مجتمعاً كهذا قد يكون مؤهلاً تماماً للإحساس بالعبث الجماعي، باللاجدوى الجماعية: «لا جدوى حياة لا

تقوم بتثبيت نفسها أو تحقيقها عبر أي موضوع أبدي دائم من شأنه أن يستمر بعد انقضاء العمل المبذول فيه»[24].

إن هذا الانتقاد الموجه إلى ماركس يطرح مشكلة إنسانية حقيقية وملحة. ولكنَّ آرندت لا تتقدم إلى ما هو أبعد من ماركس على طريق حل المسألة. فهنا، كما في العديد من أعمالها، تنسج كلاماً بلاغياً جميلاً وزاهياً عن الحياة العامة والحركة المشتركة، غير أنها تترك أمر المحتوى المفترض لهذه الحياة والحركة المشتركة، غير أنها تترك أمر المحتوى المفترض لهذه الحياة والحركة ملفوفاً بقدر لا يُستهان به من الغموض، عدا عن أن الحياة السياسية يُفترض فيها ألا تتضمن ما يقوم به الناس خلال النهار كله، عملهم وإنتاجهم وعلاقاتهم، (فهذه مخصصة لـ«هموم البيت»، لعالم هو دون السياسية تعتبره آرندت مفتقراً إلى القدرة على خلق أية قيمة إنسانية). لا تبين آرندت قط، إضافة إلى الإكثار من الكلام المنمق، ما الذي يمكن أو ينبغي للناس في العصر الحديث أن يتقاسموه. مُحقَّة هي إذ تقول أن ماركس لم يقم قط بتطوير نظرية للمجتمع السياسي، وصحيح أن هذه قضية حدِّية وخطيرة. ولكن المشكلة تكمن، نظراً للاندفاعة العدمية للتطور الشخصي والاجتماعي في العصر الحديث، في أنه ليس واضحاً على الإطلاق كنه الروابط السياسية التي يستطيع أناس الحداثة أن يخلقوها. وهكذا فإن الإشكالية التي يعاني منها فكر ماركس تتضح على أنها إشكالية تخترق بنية الحياة الحديثة نفسها كلها.

❖ ❖ ❖

دابتَ على القول بأن أكثرنا ميلاً إلى انتقاد الحياة الحديثة هم الأشد حاجة إلى الحداثة بين صفوفنا لتُبيّنَ لنا هذه الحداثة أين نحن ومن

أية نقطة نستطيع أن ننطلق لتغيير ظروفنا وأنفسنا . وفي معرض البحث عن نقطة البداية عدت إلى أحد أوائل رجال الحداثة وأعظمهم، إلى كارل ماركس. عدت إليه طلباً لأسئلته أكثر من أجوبته. يبدو لي أن الهدية الكبرى التي يستطيع أن يقدمها لنا اليوم؛ ليست ثمة طريقة للخروج من تناقضات الحياة الحديثة، بل سبيل أضمن وأعمق يفضي إلى قلب هذه التناقضات. فقد كان يعلم أن الطريق إلى ما وراء التناقضات لا بد له من أن يمر عبر الحداثة لا من خارجها . كان يعرف أن علينا أن ننطلق من النقطة التي نقف فيها : عراة جسدياً، مجرّدين من جميع الهالات الدينية والجمالية والأخلاقية، والأقنعة العاطفية، مستندين إلى إرادتنا وطاقتنا الفرديتين، مضطرين إلى استغلال بعضنا البعض، وأنفسنا في سبيل البقاء. ومع ذلك، ورغم كل شيء مدفوعين نحو التماسك من قبل القوى نفسها التي تُمزقنا، واعين بشكل ضبابي لما قد نكونه معاً، مستعدين لأن نندفع ونتطاول للإمساك بإمكانيات إنسانية جديدة، لتطوير هويات وروابط مشتركة من شأنها أن تساعدنا على التماسك، فيما رياح الحداثة العاتية والعنيفة تعصف، حارقة حيناً ومجمِّدة حيناً آخر، من خلالنا جميعاً.

هوامش الفصل الثاني:

1- انظر و. و. روستو: مراحل النمو الاقتصادي: بيان غير شيوعي (كامبرج 1960). ولكن تقرير روستو عن ماركس محرّف وضحل حتى بالنسبة لخصم. يمكن العثور على رواية أعمق لقصة العلاقة بين ماركس والدراسات الحديثة عن الحداثة عند روبرت سي. تاكر في الفكرة الثورية الماركسية (نورتون، 1969)، الفصل الخامس. انظر أيضاً إلى كتاب شلومو أفينيري Shlomo Avineri الفكر الاجتماعي والسياسي عند ماركس (كامبرج، 1968)، وكتاب أنتوني غيدنز الراسمالية والنظرية الاجتماعية الحديثة (كامبرج، 1971)، ولا سيما الفصلين الأول والرابع.

2- الاستثناء الوحيد المثير للدهشة حقاً هو هارولد روزنبرغ: أعترف أنني مدين بالشيء الكثير لثلاث من مقالاته الممتازة هي: «الرومان يبعثون أحياءً» (1949)، أعيد نشره في «تقاليد الجديد»؛ «مرثية البروليتاريا» (1949) و«الماركسية و/أو الفعل» (1956)، أعيد نشرهما في «الفعل والفاعل: صنع الذات» (ميريديان، 1972)؛ انظر أيضاً إلى كتاب هنري لوفيفر مقدمة للحداثة (غاليمار 1962)، والحياة اليومية في العالم الحديث باللغة الإنجليزية، 1968، ترجمة ساشا رابينوفيتش (هاربر تورتش بوكس، 1971)؛ وكتاب أوكتافيو باز التيار المتناوب، ومختارات ريتشارد إيلمان، نوتشارلز فيدلسون بعنوان «مدرسة الحداثة: خلفيات الأدب الحديث» (أوكسفورد، 1965).

3- معظم المقتبسات المأخوذة من البيان مستمدة من ترجمة صاموئيل مور، الكلاسيكية (لندن 1988).

4- انظر إلى تصوير ماركس في 1845 لـ«النشاط الواقعي - الانتقادي، النشاط الثوري» (موضوعات فيورباخ 1، 3) وهذه الصورة أفرخت أدباً هائلاً في القرن العشرين، أدباً تكتيكياً وأخلاقياً بل وحتى ميتافيزيقيا في وقت معاً، أدباً موجهاً نحو البحث عن التركيب (السينتيز) المثالي الذي يجمع النظرية والممارسة في النموذج الماركسي للحياة الطيبة. ولعل أهم الكتّاب في هذا المجال هما جورج لوكاش، (وخصوصاً في تاريخ الوعي الطبقي 1919 - 1923) وأنطونيو غرامشي.

5- كان روسو في خطاب حول جذور عدم المساواة أول من قام بتطوير أطروحة التطور الشامل المحتوم، ولكنه تطوّر مقيد بمستلزمات التنافس. انظر إلى كتابي: السياسة الصادقة.

6- من «مخطوطات اقتصادية وفلسفية 1844» ترجمها مارتن ميليغان.

7- الأيديولوجيا الألمانية، الجزء الأول، ترجمة روي باسكال ص 191 - 197.

8- رأس المال، الجزء الأول، الفصل الخامس عشر، الفقرة 9، ترجمة تشارلز مور، وإدوارد ايفلينغ، ص 413 - 414.

9- الحداثة والتطور الذاتي في كتابات ماركس المتأخرة: في الـ غروندريس، دفاتر عامي 1857 - 1858 التي أصبحت أساس «رأس المال» يفرّق ماركس بين «الحقبة الحديثة» أو «العالم الحديث» وبين «شكله البرجوازي المحدود» ففي المجتمع الشيوعي ستتم «تعرية» الشكل البرجوازي الضيق، حتى تتوفر إمكانية تحقيق الطاقة الحديثة الكامنة. يبدأ هذه المناقشة بالمعارضة بين الآراء الكلاسيكية (الأرسطوطالية تحديداً) والآراء الحديثة في الاقتصاد والمجتمع. «تبدو الآراء القديمة»، حيث يظهر الكائن البشري بوصفه هدف الإنتاج... بالغة السمو حين تقارن مع العالم الحديث، حيث يبدو الإنتاج بوصفه هدف البشرية، وتبدو الثروة هدف الإنتاج... «غير أنه» يقول ماركس «حين تتم تعرية الشكل البرجوازي الضيق، في الحقيقة، ماذا تكون الثروة غير جملة الحاجات والقابليات والمتع وقوى الإنتاج والخ... الفردية الإجمالية التي خُلقت عبر التبادل الكوني الشامل؟ غير التطور الكامل لسيادة الإنسان على قوى الطبيعة، تلك الطبيعة (الخارجية) فضلاً عن الطبيعة الخاصة بالبشرية؟ غير التحقيق المطلق لطاقاته الإبداعية، بدون أي شرط مسبق أو افتراض مسبق عدا التطور التاريخي السابق.. مما يجعل هذا المجموع الإجمالي للتطوير، أي، تطوير جميع القوى الإنسانية بوصفه الهدف بذاته، لا بوصفه مقاساً بأي معيار محدد مسبقاً؟ حيث لا يعيد إنتاج نفسه بتحديد معين، بل يقوم بإنتاج كليته؟ وحيث يسعى لا ليبقى شيئاً قد أصبحه وانتهى، بل يظل في الحركة المطلقة للصيرورة؟».

بكلمات أخرى يريد ماركس سعياً لا نهائياً حقاً وراء الثروة لصالح الجميع - لا الثروة بمعنى المال - «الشكل البرجوازي الضيق» بل ثروة الرغبات والتجارب

القابليات والإحساسات، ثروة التحولات والتطورات. وواقع أن يتبع هذه الصياغات بإشارات الاستفهام قد يوحي بنوع من التردد إزاء رؤيته. إن ماركس يغلق المناقشة بالعودة إلى تمييزه بين الأنماط والأهداف القديمة من جهة والحديثة من جهة ثانية للحياة.«إن الحياة الطفولية للعصر القديم... هي أسمى في الحقيقة (من العالم الحديث) في كل القضايا حيث الأشكال والصيغ المغلقة، والحدود المعينة هي التي تكون مطلوبة. إنه إشباع من زاوية محدودة، في حين أن العالم الحديث لا يعرف الشبع ولا يقدمه؛ وحيثما يبدو راضياً عن نفسه يكون مبتذلاً وحقيراً» (الفروندريس) في الجملة الأخيرة يطرح نسخته هو عن صفقة غوته الفاوستية: مقابل إمكانية التطور الذاتي اللامحدود واللانهائي، سيتخلى الإنسان الحديث (الشيوعي) عن الأمل في «الشبع» الذي يتطلب أشكالاً شخصية واجتماعية تكون مغلقة، محدودة، ثابتة؛ والبرجوازي الحديث «مبتذل ودنيء» لأنه «يبدو قانعاً بذاته، راضياً عن نفسه»، ولأنه لا يتطلّع إلى الإمساك بالإمكانيات الإنسانية التي أطلقتها فعالياته هو.

وفي رأس المال، الفصل الخامس عشر، تبدأ الفقرة المقتبسة والتي تنتهي بعبارة «الفرد المتطور تطوراً كاملاً» بالتمييز بين «الصناعة الحديثة»، وبين «شكلها الرأسمالي» الشكل الذي يظهر به أول الأمر. «لا تنظر الصناعة الحديثة قط إلى الشكل القائم لأية عملية إنتاج بوصفه شكلاً نهائياً. فأساسه التقني ثوري، في حين أن جميع أنماط الإنتاج السابقة كانت محافظة أساساً. فعن طريق الآلة، والعمليات الكيميائية وأساليب أخرى، يحدث باستمرار تغييرات ليس فقط في الأساس التكنولوجي للإنتاج، بل وفي وظائف العامل أيضاً كما في الخلائط الاجتماعية لسيرورة العمل. وفي الوقت نفسه يثوّر عملية تقسيم العمل». وعند هذه النقطة يورد ماركس في حاشية فقرة من البيان تبدأ بالعبارة التالية: «لا تستطيع البرجوازية أن تعيش بدون التثوير الدائم لوسائل الإنتاج» وتنتهي بـ... «كل ما هو صلب يتحول إلى أثير...» هنا، كما في البيان وفي الأماكن الأخرى، يشكّل الإنتاج والتبادل الرأسماليين القوة التي جعلت العالم حديثاً. غير ان الرأسمالية صارت الآن قيداً، عائقاً في طريق الحداثة، ولا بد لها من ان تزول حتى تبقى الثورة الدائمة للصناعة الحديثة متطورة؛ ومن اجل ان يظهر «الفرد المتطور تطوراً كاملاً» ويزدهر.

10- في الفصل الأول من «رأس المال»، «البضائع» لا يمل ماركس قط من

تكرار أن «قيمة البضائع هي النقيض المباشر للمادية الفظة لجوهرها؛ ما من ذرة من المادة تدخل في تركيب القيمة».

11- يجري تطوير القيم، هذه الموضوعات والمفارقات النقدية الواردة في هذا االفصل، بصورة رائعة وممتازة من قبل المنشقين في أوروبا الشرقية تحت عنوان «الإنسانية الماركسية» بدءاً من مفكرين مثل كولا كوفسكي في الفترة ما بعد الستالينية وما قبل الأوكسفوردية، ومفكري «ربيع براغ» في الستينيات، وصولاً إلى جورج كونراد وألكسندر زينوفييف في السبعينيات.

12- الرسائل الفارسية (1721) ترجمة ج. روبرت لوي (ميريديان، 1961)، الرسائل: 26، 63، 88؛ أطروحات القرن الثامن عشر الموجزة هنا مبحوثة بصورة تفصيلية في كتاب لي بعنوان «سياسة الصدق».

13- خطاب حول الفنون والعلوم (1750) الجزء الأول، ترجمة غ. د. هـ. كول (داتون، 1950).

14- تأملات في الثورة الفرنسية (1970) أعيد نشرها مع كتاب توماس بين «حقوق الإنسان» (دولفين، 1961).

15- لإيضاح هذه المشكلة قارن بين تصريحين لماركس حول الحياة في المجتمع الشيوعي. يرد الأول في «نقد برنامج غوتا» (1875): «وفي مرحلة أعلى من المجتمع الشيوعي، بعد زوال الإخضاع الاستعبادي للفرد إلى تقسيم العمل، وبالتالي التناقض القائم بين العمل الذهني والجسدي، بعد صيرورة العمل ليس فقط وسيلة للحياة، بل حاجة الحياة الأولى، وبعد أن تكون القوى المنتجة قد زادت أيضاً، جنباً إلى جنب مع التطور الشامل للفرد وباتت سائر ينابيع الثروة التعاونية تتدفق بغزارة أكبر؛ عندئذ فقط يمكن تجاوز الأفق الضيق للحق البرجوازي بكليته، لينقش المجتمع على رايته شعار: من كل حسب قدرته، ولكل حسب حاجته!». أمعن النظر في هذا الكلام في ضوء الغروندريس حيث الشيوعية ستحقق نموذج الحداثة المتمثل بالسعي اللانهائي طلباً للثروة، «عبر تعرية الشكل البرجوازي الضيق» مما سيفضي بالمجتمع الشيوعي إلى تحرير «جملة الحاجات والقابليات والمتع والقوى المنتجة... تطور جميع الملكات الإنسانية كهدف بذاته»؛ فالإنسان سوف «ينتج كليته» ويعيش «في الحركة المطلقة للصيرورة». إذا أخذنا هذه الرؤيا مأخذ الجد فإننا نرى بوضوح أن تلبية الحاجات الكونية الشاملة للجميع ستكون صعبة، وأن متابعة التطور اللانهائي

الجميع محكوم بأن ينتج صراعات إنسانية خطيرة، قد تختلف عن الصراعات الطبقية المتأصلة في المجتمع البرجوازي، ولكنها ستكون على القدر نفسه من العمق على الأقل. لا يعترف ماركس بإمكانية حدوث هذا النوع من الإشكال إلا بطريقة بالغة الالتواء والانحراف، كما لا يقول شيئاً عن الأسلوب الذي سوف يتبعه المجتمع الشيوعي في معالجة هذا الأمر. ربما كان هذا هو السبب الذي جعل أوكتافيو باز يقول في «التيار المتناوب» إن فكر ماركس «على الرغم من أنه بروميثوسي، انتقادي، ومفعم بروح محبة الإنسان... هو فكر عدمي على أية حال» غير أن من المؤسف أن «عدمية ماركس ليست واعية لطبيعتها».

16- رأس المال، الجزء الأول، الفصل الأول، الفقرة 4. إن الرؤية الأوفى لقصة إستراتيجية ماركس وأصالته هنا نجدها في التاريخ والوعي الطبقي للوكاش.

17- حول «الفن من أجل الفن» انظر إلى كتاب آرنولد هاوزر، التاريخ الاجتماعي للفن (1949، فينتيج 1958) الجزء الثالث؛ كتاب سيزار غرانيا، البوهيمي مقابل البرجوازي: المجتمع والمواطن الفرنسي في القرن التاسع عشر، (كتب أساسية، 1964، 1967 طبعة شعبية بعنوان جديد: الحداثة ومنغصاتها)؛ وكتاب ت. ج. كلارك البرجوازية المطلقة: الفنانون والسياسة في فرنسا 1848 - 1851، (نيويورك 1973). أما أفضل مقدمة عن حلقة كونت، فيمكن العثور عليها في كراس بعنوان: «أنبياء باريس» لفرانك مانويل (1962، هاربر تورتش بوكس، 1965).

18- إن هانس مانغوس اينزينسبيرغر في مقال ممتاز كتبه في 1969 بعنوان «تصنيع العقل» يطور أفقاً مشابهاً في إطار نظرية عن وسائل الإعلام، في صناعة الوعي (سيبوري، 1970).

19- من مخطوطة غرامشي المنشورة بعد وفاته بعنوان «الأمر الحديث».

20- لوكاش هو المثال الأكثر شهرة وإبهاراً: حين أجبر من قبل الكومنترن على شجب جميع مؤلفاته الحداثية السابقة، أنفق عشرات السنين وهو يكتب مجلدات مهاجماً الحداثة وكل أعمالها. انظر مثلاً إلى مثال له بعنوان «أيديولوجية الحداثة».

21- «كانت الحداثة هي الغانية التي أغوت»: التناقضات الثقافية للرأسمالية. كتابة بيل Bell هنا، كما في الأماكن الأخرى ملأى بتناقضات لا تقبل المصالحة وغير قابلة للاعتراف بها على ما يبدو، فتحليله لعدمية الدعاية والتجارة العدمية مناسب تماماً للمنطق السائد في هذا الكتاب، إلا أن بيل يبدو غافلاً عن

كيفيـة ظهـور الدعايـة التجاريـة المجنونـة ذات الـضغط العـالي مـن جراء متطلبات الرأسمالية، فهذه النشاطات وما يرافقها من شباك الخداع والتضليل الذاتي عند بوابة «نمط الحياة» الحديث / الحداثي بدلاً من إرجاعها إلى مكانها الحقيقي.

ثمة عمل لاحق بعنوان: «الحداثة والرأسمالية» (1978)، يتضمن مزيداً من الآراء القريبة من الآراء السابقة: «ما بات مميـزاً بالنسبة للرأسمالية - ديناميكيتها بالـذات - كـان انعـدام محدوديتـها. مـسوقة بـدينامو التكنولوجيـا لم يكن هناك اي خطوط مقاربة لنموها الاتساعي: لا حدود. ما من شيء كان مقدساً. كان التغيير هـو القاعـدة. ومـع حلـول أواسـط القـرن التاسـع عـشر كـان هـذا خـط سير الدافع الاقتـصادي». ولكـن هـذه الرؤيـا لا تـدوم طـويلاً: في لحظـة مـن اللحظـات تتعرض الرأسماليـة العدميـة للنـسيان، فتعـود الـديمينولوجيا (علـوم الـشياطين والعفاريت) لتحل محلها؛ لذا فإن «حركة الحداثة... تمزق وحدة الثقافة»؛ تحطم (الكوزمولوجيا العقلانيـة) الـتي كانـت مـضمرة في النظـرة البرجوازيـة إلى العـالم عـن وجـود علاقـة منظمـة مكانيـة وزمانيـة، إلخ... إلخ..؛ في المجلة الباريسية 45 (1978)، أعيد طبعه في العـام التـالي كمقدمـة لكتـاب تناقـضات ثقافيـة. إن بيـل، خلافـاً لأصـدقائه مـن المحافظين الجدد يمتلك، على الأقل، الجـرأة الكافيـة للاستمرار على عدم اتساقه، على تناقضه.

22- ملاحظة أورنو اقتبسها مارتن جي، في تاريخه عن مدرسة فرانكفورت، الخيـال الـديالكتيكي (ليتـل بـراون 1973). انظـر أيـضاً جـان بودريـار مـرآة الإنتاج، ترجمة مارك بوستر (تيلوس برس، 1975) ومقـالات نقديـة مختلفـة عـن مـاركس في البحث الاجتماعي 45 / 4 (شتاء 1978).

23- مـاركوز: ايـروس والحـضارة، تعمـق فلـسفي في فرويـد (1955 فينـتج 1962).

24- آرندت، الشرط الإنساني: دراسـة للمـآزق المركزيـة الـتي تواجـه الإنسان الحديث (1958: آنكور، 1959). لاحـظ أن المجـال للخطـاب والقـيم المـشتركة سيدوم ويزدهـر حـسب فكـر مـاركس، طالمـا ظلـت الـشيوعية حركـة معارضـة، ولـن يـذوي ويتلاشى إلا حيث انتصرت تلك الحركة وحاولـت (عبثـاً، في غـير المجـال العـام) أن تدشن مجتمعاً شيوعياً.

الفصل الثالث

بودلير:
الحداثة في الشوارع

ولكن تصور الآن مدينة كباريس... تصور متروبول العالم هذا، عاصمة العالم.. هذه حيث ينتصب التاريخ أمامنا عند كل منعطف.

من غوته إلى ايكرمان، 3 / 5 / 1827

لا في استخدامه للصور المأخوذة عن الحياة العامة فقط، لا في الصور التي تعبّر عن الحياة الوسخة لمتروبول عظيم فقط، بل عبر رفع مثل هذه الصور إلى أعلى مستويات الحدة والكثافة - مقدماً إياها كما هي ولكن جاعلاً إياها في الوقت نفسه تمثل شيئاً يتجاوز ذاتها - قام بودلير بإبداع أسلوب للبوح والتعبير يخدم الآخرين ويصلح لهم.

ت. إس. إليوت، «بودلير» 1930

بودلير:

الحداثة في الشوارع

على امتداد العقود الثلاثة الماضية تم صرف قدر هائل من الطاقة والجهد في العالم كله من اقصاه إلى أقصاه على اكتشاف معاني الحداثة وجلائها. وقد تبدد الكثير من هذا الجهد بأشكال منحرفة ومتناقضة. فرؤيتنا للحياة الحديثة تنزع إلى التوزع على مستويين: مادي وروحي، يتبنى البعض «حداثة» يرونها نوعاً من الروح الخالصة، روح تتطور وفقاً لمتطلباتها الفنية والفكرية المستقلة؛ وثمة آخرون يقحمون في دائرة «التحديث» جملة معقدة من البنى والسيرورات المادية - السياسية والاقتصادية والاجتماعية، ويفترضون أن هذه الدائرة، ما إن تنطلق، حتى تتابع مسيرتها بزخمها الخاص دونما حاجة إلى أي قدر ذي شأن من الدعم الآتي من العقول أو النفوس البشرية. وهذه الازدواجية، وهي طاغية في الثقافة المعاصرة، تحرمنا جميعاً من إحدى الحقائق السائدة للحياة الحديثة: حقيقة تزاوج وتداخل قواها المادية والروحية، حقيقة وحدة الذات الحديثة مع البيئة الحديثة. غير أن الدفعة العظيمة الأولى من كتّاب الحداثة ومفكريها؛ غوته، هيغل، ماركس، ستاندال، بودلير، كارليل، ديكنز، هيرزن، دوستويفسكي وإلخ، كان لديها إحساس غريزي بهذه الوحدة مما أضفى نوعاً من الغنى والعمق، تفتقر إليهما الكتابة المعاصرة عن الحداثة بشكل مثير للأسى، على رؤى تلك الدفعة العظيمة الأولى.

يشاد هذا الفصل حول بودلير الذي فعل أكثر من أي مفكر آخر في القرن التاسع عشر لجعل أناس زمانه يرون أنفسهم أبناء زمن حديث، حديثين. الحداثة، الحياة الحديثة، الفن الحديث، هذه عبارات تتكرر بإلحاح في مؤلفات بودلير؛ إن اثنتين من مقالاته العظيمة وهما: «بطولة الحياة الحديثة» القصيرة و«رسام الحياة الحديثة» الأطول (1859 - 1860، ونُشرتا في 1963)، كانتا بمثابة برامج لقرن كامل من حياة الفن والفكر. وفي 1865، حين كان بودلير يعيش حياة فقر وبؤس، حياة مرض وإهمال، حاول بول فيرلين Paul Verlaine الشاب أن يحيي الاهتمام به عبر التأكيد على أن حداثته إنْ هي إلا منبع رئيس لعظمته: «تكمن أصالة بودلير في تقديمه صورة قوية وأصيلة للإنسان الحديث.. كما صاغته تصفيات حضارة متطرفة، الإنسان الحديث بحواسه الحادة والمتوترة، بروحه المرهفة الماكرة إلى حد إثارة الألم، بدماغه المفعم بالتبغ، بدمه الملتهب بالكحول.. إن بودلير يقدم صورة هذا الفرد الحساس بوصفه نموذجاً، بوصفه بطلاً(*)» ثم جاء الشاعر تيودور دي بانفيل Th de Banville فطور هذه الأطروحة بعد عامين في كلمة تأبينية مؤثرة عند ضريح بودلير:

«قَبِل الإنسان الحديث بكليته، مع نقاط ضعفه، مع تطلعاته ومع يأسه، وبالتالي فقد استطاع أن يضفي

(*) في العقد نفسه شكا ماركس، وبعبارات شبيهة شبهاً مثيراً بعبارات بودلير، من الثوابت الكلاسيكية والمتيقة في سياسة اليسار، إذ قال: «إن تقاليد جميع الأجيال الغابرة تجثم كالكابوس على أدمغة الأحياء. وعندما يبدو هؤلاء منشغلين في تحويل أنفسهم والأشياء المحيطة بهم فقط، في خلق شيء لم يكن له وجود من قبل، عند ذلك بالضبط، في فترات الأزمات الثورية كهذا على وجه التحديد، نراهم يلجؤون في وجل وسحر إلى استحضار أرواح الماضي لتخدم مقاصدهم، ويستعيرون منها الأسماء والشعارات القتالية والأزياء لكي يمثلوا مسرحية جديدة على مسرح التاريخ العالمي في هذا الرداء التنكري الذي اكتسى بجلال القدم وفي هذه اللغة المستعارة» (ماركس - انجلز، مختارات م: 1، ص 138، 139، دار التقدم، موسكو 1987).

> جمالاً على مشاهد لم تكن جميلة بحد ذاتها، لا من خلال جعلها زاهية الألوان بطريقة رومانسية، بل عبر تسليط الأضواء على العنصر الإنساني الكامن في أعماقها؛ وبهذه الطريقة تمكّن من كشف النقاب عن القلب الحزين، بل والمأساوي في الغالب، للمدينة الحديثة. ذلك هو السبب الذي جعله يخترق، وسيظل يخترق دائماً، عقول أبناء الزمن الحديث ويوقظها من سباتها بل ويلهبها في حين تركها غيره من الفنانين غارقة في بحار من الجليد»[2].

تطورت شهرة بودلير في القرن الذي جاء بعد موته وفق الاتجاهات التي يحددها دي بانفيل: كلما زادت جدية اهتمام الثقافة الغربية بقضية الحداثة، زاد تذوقنا وتقديرنا لأصالة بودلير وشجاعته بوصفه نبياً ورائداً طليعياً. فلو طولبنا بتحديد اسم الحداثي الأول لقلنا إنه بودلير بدون تردد.

ومع ذلك، ثمة سمة بارزة من سمات كتابات بودلير العديدة عن الحياة والفن الحديثين تبقى، ألا وهي أن معنى ما هو حديث يظل مراوغاً بشكل غريب، يظل من الصعب تحديده بدقة. خذوا مثلاً إحدى صياغاته الشهيرة الواردة في مقالة «رسام الحياة الحديثة» حيث يقول: «أعني بالحداثة، ما هو غابر، سريع الزوال، طارئ، ما هو نصف الفن الذي يبقى نصفه الآخر أبدياً راسخاً بثبات». فرسام (أو روائي أو فيلسوف) الحياة الحديثة هو الذي يركز رؤيته وطاقته على «أنماطها، معاييرها الأخلاقية، عواطفها»، على «اللحظة العابرة مع كل ما تنطوي عليها من عناصر توحي بالأبدية». ومفهوم الحداثة هذا موجه لنسف الثوابت الكلاسيكية العتيقة الطاغية على الثقافة الفرنسية. «نُصدم إذ نرى ميلاً عاماً لدى الفنانين الى إلباس موضوعاتهم كلها أثواباً مأخوذة من الماضي». فالإيمان العقيم

بقدرة الأزياء والملامح العتيقة البالية على إفراز حقائق أزلية يبقي الفن الفرنسي أسير «هوة سحيقة لجمال مجرد ومتوسط» ويحرمه من «الأصالة» التي لا تتأتى إلا من «الطابع الذي يتركه الزمن على الأجيال كلها»(❖). نستطيع أن نرى ما يرمي إليه بودلير هنا بوضوح، ولكن هذا المعيار الشكلي الخالص للحداثة - كائناً ما يكن ما هو فريد في أية فترة - سرعان ما يبعده مباشرة عما يصبو إليه؛ وكما يقول بودلير فإن «لدى كل معلم قديم حداثته الخاصة به»، حسب هذا المعيار، بمقدار ما ينجح في الإمساك بنظرة حقبته وأحاسيسها. غير أن هذا يُفرغ فكرة الحداثة من وزنه المميز كله، من مضمونه التاريخي الملموس. إنه يجعل الأوقات كلها بلا استثناء «أزماناً حديثة»، ومن المفارقات المثيرة للسخرية أنه، عبر نشره للحداثة على التاريخ كله، يفضي بنا إلى الابتعاد عن الصفات الخاصة التي تميّز تاريخنا الحديث بالذات[3].

يقضي الشرط الأول الحاسم والقاطع لحداثة بودلير ربأن نتوجه نحو القوى الأولى للحياة الحديثة؛ غير أن بودلير لا يبادر مباشرة إلى جلاء ماهية هذه القوى، أو ما ينبغي لموقفنا منها أن يكونه. إلا أننا، إذا أحطنا بمؤلفات بودلير، نجد أن هذه المؤلفات تتضمن جملة من الرؤى المتمايزة عن الحداثة. وهذه الرؤى غالباً ما تكون متعارضة تعارضاً عنيفاً ولا يبدو بودلير دائماً منتبهاً إلى أشكال التوتر القائمة بينها. ومع ذلك فإنه يقدمها جميعاً بحيوية وتألّق كما يطورها في الغالب بقدر كبير من الأصالة والعمق. أضف إلى ذلك أن رؤى بودلير الحداثية كلها، ومواقفه النقدية المتناقضة كلها من الحداثة، اكتسبت حياة خاصة بها بقيت مستمرة طويلاً بعد موته بل وحتى يومنا الراهن.

سينطلق هذا المقال من أكثر تفسيرات بودلير تبسيطية ولا نقدية للحداثة: من احتفالاته الغنائية بالحياة الحديثة، وهي الاحتفالات التي خلقت أنماطاً حديثة متميزة من الشعر الرعوي، من الألوان الشديدة

لشجب الحداثة عند بودلير، هذا الشجب الذي أدى إلى إبداع أشكال حديثة من نقائض الشعر الرعوي. فرؤى بودلير الرعوية سوف تتطور في قرننا تحت اسم «الهيام بالحداثة Modernolatry»، أما نقائض الرعويات فسوف تتحول إلى ما يطلق عليه القرن العشرون اسم «اليأس الثقافي Cultural Despair». ومن هاتين الرؤيتين المحدودتين سنتقدم، عبر القسم الأكبر من المقال، نحو أفق بودليري أعمق بكثير وأشد إثارة للاهتمام بما لا يقاس، وإن يكن، ربما، أقل شهرة، وأضعف نفوذاً. نحو أفق يتحدى سائر الحلول النهائية كلها، جمالية كانت أم سياسية، ويتصارع بإقدام وجرأة مع تناقضاته الداخلية الخاصة، نحو أفق يستطيع أن يلقي الأضواء لا على حداثة بودلير فقط بل وعلى حداثتنا نحن في الوقت نفسه.

أ- الحداثة الرعوية والحداثة النقيضة لما هو رعوي

لنبدأ برعويات بودلير الحديثة. فالطبعة الأولى تظهر في مقدمة بودلير لـ«صالون 1846»، في عرضه النقدي لعروض العام من الفن الحديث. وتحمل هذه المقدمة عنوان «إلى البرجوازية»[5]. لا شك أن القراء المعاصرين المعتادين على التوهم بأن بودلير كان عدواً لدوداً على مدى الحياة للبرجوازية والبرجوازيين ولمؤلفاتهم وأعمالهم كلها، سيصابون بالصدمة[6]. بودلير هنا لا يكتفي بتمجيد البرجوازية بل ويتملقها ويطري على ذكائها وقوة إرادتها وروحها الإبداعية في ميادين الصناعة والتجارة والمال. ليس واضحاً وضوحاً كاملاً ممن ينبغي لهذه الطبقة أن تتألف: «أنتم الأكثرية، من حيث العدد والذكاء؛ وبالتالي فأنتم السلطة، وهذا عدل». إذا كانت البرجوازية تشكل الأكثرية من السكان فما الذي أصاب الطبقة العاملة، ناهيك عن الفلاحين؟ علينا، على أية حال، أن نتذكر أننا في عالم رعوي. ففي هذا العالم، حين تتولى البرجوازية مهمة إنجاز مشاريع عملاقة؛ «لقد اندمج بعضكم ببعض، لقد أسستم شركات، لقد

حصلتم على قروض» - فإن الأمر لا يتعلق، كما يتوهم البعض، بكسب الكثير من الأموال، بل بأهداف أسمى بكثير: «بتحقيق فكرة المستقبل بأشكالها المتباينة كلها، السياسية منها والصناعية والفنية» يتركز الدافع البرجوازي الأساسي هنا على التوق إلى تقدم إنساني لا محدود، ليس في الاقتصاد وحده بل بصورة شاملة وعامة، في سائر ميادين السياسة والثقافة أيضاً؟ إن بودلير يلتمس ما يراه في البرجوازية من روح إبداعية ورؤية شمولية: ولأن البرجوازيين مشحونون بالاندفاع نحو التقدم في الصناعة والسياسة، فإن من غير اللائق بكرامتهم أن يراوحوا حيث هم ويقبلوا بالركود في الفن.

يلتمس بودلير أيضاً، كما سيفعل ميل Mill بعد جيل واحد (بل وحتى ماركس في البيان الشيوعي)، إيمان البرجوازي بالتجارة الحرة ويطالب بتوسيع هذه الصفقة حتى تشمل ميدان الثقافة: مثلما تشكل الاحتكارات المقولبة قيوداً على الحياة الاقتصادية والطاقة تماماً، يشكل «أرستقراطيو الفكر، وأشكال احتكار ماله علاقة بالعقل» قيداً خانقاً يجهز على حياة الروح، ويحرم البرجوازية من الموارد الغنية للفن والفكر الحديثين. إن إيمان بودلير بالبرجوازية يتغافل عن سائر الجوانب المظلمة الممكنة التي تنطوي عليها الدوافع البرجوازية الاقتصادية والسياسية؛ وهذا هو ما يجعلني أطلق عليه اسم رؤيا رعوية. غير أن السذاجة التي ينطوي عليها مقال «إلى البرجوازية» تنطلق من رحابة جميلة ورائعة، من روح بالغة الكرم والسخاء. وهذه السذاجة لن تعيش، ولم تستطع أن تبقى فعلاً، بعد محنة حزيران 1848 أو كانون الأول 1851؛ غير أنها تبقى، طوال بقائها، محببة وجميلة في روح مثقلة بالمرارة كروح بودلير. ومهما يكن فإن هذه الرؤيا الرعوية تعلن عن وجود علاقة قربى طبيعية بين التحديث المادي والتحديث الروحي؛ إنها ترى أن الجماعات الأكثر ديناميكية واتصافاً بالإبداع في الحياة الاقتصادية والسياسية ستكون الأكثر انفتاحاً على

الإبداع الفكري والفني/ «لتحقيق فكرة المستقبل بأشكالها كلها»؛ إنها تعتبر التغيير الاقتصادي والثقافي على حد سواء تقدماً لا ينطوي على أية إشكالية لصالح الجنس البشري[7].

يقدم مقال بودلير الذي كتبه عام 1859 - 1960 «رسام الحياة الحديثة» نمطاً شديد الاختلاف من أنماط ما هو رعوي: فالحياة الحديثة هنا تتبدى كما لو كانت معرضاً كبيراً للأزياء، استعراضاً هائلاً، منظومة من المناظر المبهرة المزيفة للأبصار، واجهات متلألئة، انتصارات متألقة في ميادين الديكور والتصميم؛ أما بهلوانات هذا الموكب ذي الألوان الزاهية فهما الرسام والخطاط قسطنطين غايز Constantin Guys وشخصية الفندور المتأنق لدى بودلير بصيغتها الأولى. في العالم الذي يصوره غايز «ينبهر» المتفرج «إزاء.. التناغم المدهش والمذهل في حياة العواصم، وهو تناغم تحفظه العناية السماوية في قلب فوضى الحرية الإنسانية». إن القراء الذين يعرفون بودلير حق المعرفة سيندهشون لدى سماعهم له وهو يتكلم لغة شبيهة بلغة الدكتور بانغلوس Dr. Pangliss؛ لا يسعنا إلا أن نتساءل بحيرة: أين هي النكتة أو المفارقة؟ حتى نكتشف، بكثير من الأسى، أن ليست هناك أية نكتة أو مفارقة. «إن نوع الموضوع المفضل لدى فناننا... هو موكب الحياة الصاخبة (La pompe de la vie) كما يُرى في عواصم العالم المتمدن؛ موكب الحياة العسكرية، موكب الأزياء والأناقة، موكب الحب (La vie militaire, la vie élégante, la vie galante)». وإذا تحوّلنا إلى رسوم غايز الصقيلة والماكرة التي تمثل «الناس الجميلين» وحياتهم، فإننا سوف لا نرى إلا حشداً متزاحماً من الأزياء والملابس الأنيقة معبأة بمانكان (شخوص خشبية) لا حياة فيها ذات وجوهه فارغة، خاوية. غير أن غايز يبقى غير مسؤول عن أن فنه لا يشبه شيئاً مثلما يشبه الملصقات الدعائية لبونويت Bonwit أو بلومنغديل Bloowingdale. أما ما هو محزن حقاً فهو أن بودلير كتب صفحات من النثر شديدة التناغم مع تلك الرسوم:

«إنه (رسام الحياة الحديثة) يطير فرحاً لدى رؤية عربات بديعة وجياد مزهوة، لدى رؤية الأناقة المبهرة للعرائس، مهارة السائسين وسائقي العربات، المشية المتمايلة الأفغوانية للنساء، جمال الأطفال الفرحين بأنهم يعيشون ويرتدون ثياباً جديدة، وبكلمة واحدة يطير فرحاً لدى رؤية الحياة الشاملة. كونوا على ثقة كاملة وتأكدوا من أن عينه النسرية قادرة على التقاط أي تعديل مهما كان طفيفاً على هذا الزي أو الثوب أو ذاك، أي استكمال للانحناءات والتجاعيد بأدوات التثبيت التزيينية، أي تكبير لهذه الغرة أو تلك أو أي انزلاق لذنب الحصان هذا أو ذاك من شعر النساء على قفا العنق، أي رفع للخصور أو أية زيادة في امتلاء التنانير (الخراريط)».

إذا كانت هذه «الحياة الشاملة»، كما يقول بودلير، فما هو الموت الشامل؟ أولئك الذين يحبون بودلير سوف يرثون لحاله لأنه لم يكن قادراً على الحصول على الثمن مقابل قيامه بكتابة هذه الأسطر الدعائية. (كان سيتمكن من الإفادة من تلك الأموال وإن ظل من المستحيل، أن يقوم بذلك العمل مقابل المال). ولكن هذا النمط، مما هو رعوي يلعب دوراً بالغ الأهمية ليس فقط في حياة بودلير الفنية الخاصة بل وفي قرن الثقافة الحديثة الذي يفصل زمانه عن زماننا. ثمة كتلة ذات أهمية من الكتابة الحديثة، كتبها في الغالب أكثر الكتّاب اتصافاً بالجدية، تبدو شديدة الشبه بالعبارات الدعائية. فهذه الكتابة ترى المغامرة الروحية في الحداثة كلها متجسدة في الصرخات الأخيرة للأزياء، في أحدث الآلات والمكائن، أو – وهنا تغدو مشؤومة مفعمة بالنحس – في أحدث أشكال التنظيم العسكري الصارم:

«يمر فوج من الجند، يتقدم وكأنه يذهب إلى أقاصي العالم، وهو يمزق هدوء أجواء الشوارع بزعيق أبواقه؛ إنه مجنّح ومثير كالأمل؛ وفي لحظة واحدة سيكون المسيوغ. قد رأى المشهد وعاين مضامينه وحلل معاني المنظر الخارجي لذلك الجمع. يسارع الرسام إلى استيعاب المعدات المتلألئة، الموسيقا الصاخبة، النظرات الجريئة المفعمة بالعزيمة والتصميم، الشوارب المعقوفة المهيبة، مجتمعة ومتزاحمة؛ وبعد لحظات قليلة ستكون «القصيدة» المناسبة قد أوشكت على الاكتمال؛ انظروا إلى روحه التي تنبض بالحياة مع روح ذلك الفوج المتقدم وكأنه حيوان واحد، صورة متطوسة للفرح والطاعة»[9].

هؤلاء هم الجنود الذين قتلوا خمسة وعشرين ألفاً من أهالي باريس في حزيران 1848، والذين فتحوا الطريق أمام نابليون الثالث في كانون الأول 1851. وفي هاتين المناسبتين كلتيهما خرج بودلير إلى الشارع ليقاتل. وكان من السهل لأن يُقتل، الرجال الذين بات الآن ينتشي فرحاً برؤية «سعادتهم المفعمة بالطاعة» الشبيهة بسعادة الحيوانات[10]. ينبغي للمقطع السابق أن ينبهنا إلى إحدى حقائق الحياة الحديثة المتمثلة بأن من السهل على دارسي الشعر والفن أن ينسوا الأهمية البالغة للاستعراضات العسكرية - النفسية (السيكولوجية) منها والسياسية على حد سواء - وما تنطوي عليها من قوة قادرة على أسر حتى أكثر الأرواح تمتعاً بالحرية. فالمواكب العسكرية الاستعراضية تلعب، منذ أيام بودلير وحتى يومنا، دوراً مركزياً في تشكيل الرؤيا الرعوية الساذجة حول الحداثة: جملة المعدات العسكرية البراقة، الألوان الزاهية، الأرتال المنسابة، الحركات السريعة والبديعة، حداثة بلا دموع.

لعل أغرب شيء حول رؤيا بودلير الرعوية، وهو يشكّل نموذجاً لحس السخرية المنحرف عنده، ولكن كما لتماسكه الاستثنائي الخاص، هو أن الرؤيا تتخلى عنه وتهمله. فسائر أشكال التنافر الاجتماعي والروحي للحياة الباريسية كلها قد تم تكنيسها من هذه الشوارع. أما قلق بودلير الداخلي العميق المضطرب، أما أحزانه وأشواقه، أما مجمل إنجازه الإبداعي في تمثيل ما أطلق عليه بانفيل اسم «إنسان حديث بكليته وشموله، بنقاط ضعفه، بتطلعاته ويأسه»، أما ذلك كله فيبقى خارج هذا العالم تماماً. لا بد لنا من أن نتمكن الآن من أن نرى أن وقوع اختيار بودلير على قسطنطين غايز بدلاً من كوربيه Corbet أو دومييه Daumler أو مانيه Manet (وقد عرفهم بودلير وأحبهم جميعاً)، بوصفه النموذج الأول لـ«رسام الحياة الحديثة» لا يشكل زلة ذوق مجردة بل رفضاً واحتقاراً عميقين جداً لذاته؛ فملاقاته لغايز، على مرضيتها، تنطوي على شيء حقيقي ومهم عن الحداثة: قدرة الحداثة على توليد أشكال من «الاستعراض الخارجي»، من التصاميم البراقة، من المشاهد الزاهية المبهرة إلى درجة تستطيع معها أن تعمي أبصار حتى أكثر النفوس استبصاراً إزاء إشعاع حياتها الخاصة الأكثر حلكة في الداخل.

أما صور بودلير الرعوية – النقيضة الأكثر حيوية – عن الحداثة فتعود إلى أواخر خمسينيات القرن التاسع عشر. وهي فترة «رسام الحياة الحديثة» نفسها: إذا كان ثمة تناقض بين الرؤيتين فإن بودلير غافل عنه كلياً. فالأطروحة الرعوية النقيضة تظهر للمرة الأولى في مقال كتبه عام 1855 بعنوان «حول الفكرة الحديثة عن التقدم مطبقة على الفنون الجميلة»[11]. وهنا يستخدم بودلير لغة بلاغية رجعية مألوفة لصب آيات الاحتقار لا على فكرة الحداثة عن التقدم فحسب بل وعلى الفكر والحياة الحديثتين جميعاً:

«هناك خطأ إضافي آخر وشائع جداً يهمني ان اتجنبه كما اتجنب الشيطان نفسه. اعني فكرة «التقدم». فهذا

الشعار الغامض، وهو من اصطناع التفلسف في الأيام الراهنة، اجيز بدون اي ضمان من الطبيعة او الله، أن هذا الفانوس الحديث لا يلقي إلا سيلاً من الفوضى على سائر موضوعات المعرفة كلها؛ تتلاشى الحرية، ويختفي العقاب. على كل من يريد أن يرى التاريخ بوضوح أن يطفئ اولاً هذا المصباح الخؤون. فهذه الفكرة الغريبة الشائهة التي ازدهرت على تربة الحماقة الحديثة أعفت كل إنسان من واجبه، حررت الروح من المسؤولية، أطلقت سراح الإرادة من العقود التي يفرضها عليها الحب والجمال كلها... إن مثل هذا الافتتان المتيم ليس إلا عَرَضاً من اعراض انحطاط بالغ الوضوح».

يبدو الجمال هنا وكأنه شيء جامد، لا يتغير، خارجي كلياً بالنسبة للذات، يتطلب طاعة صلبة متشددة ويفرض عقوبات على متذوقيه وأتباعه الحديثين المتمردين؛ يطفئ أشكال التنوير كلها، ويمارس دوره وكأنه نوع من البوليس الروحي في خدمة الكنيسة والدولة المناهضتين للثورة.

يلوذ بودلير بهذا الكلام الرجعي الطنان لأنه متوجس من تزايد «الخلط بين النظام المادي والنظام الروحي» الذي ينشره الهيام الحديث بالتقدم. يقول:

«خذوا اي فرنسيّ سويّ يقرا جريدته في مقهاه المفضل واسالوه عما يفهمه من كلمة التقدم، يجيبكم انها تعني البخار، تعني الكهرباء ومصباح الغاز، تعني معجزات لم تكن معروفة لدى الرومان، تعني اموراً يقدم اكتشافها دليلاً قاطعاً على تفوقنا على القدماء. ذلك هو الظلام الذي تجمّع في ذلك الدماغ البائس».

إن بودلير منطقي تماماً في مكافحة الخلط بين التقدم المادي والتقدم الروحي، وهو خليط مستمر بإلحاح إلى قرننا بل ويكتسب سطوة استثنائية في فترات الطفرات الاقتصادية. غير أنه ليس أقل سخافة من رجل القش في المقهى حين يقفز إلى القطب المقابل ويحدد الفن بطريقة يبدو معها كما لو لم تكن له أية علاقة بالعالم المادي على الإطلاق:

«لقد تحول المسكين إلى مخلوق متأمرك بفعل الفلسفات الحيوانية والصناعية حتى فقط أي فهم للفروق القائمة بين ظواهر العالم الفيزيائي المادي وبين نظائرها في العالم المعنوي الأخلاقي، بين ما هو طبيعي وما هو فوق الطبيعة».

تنطوي هذه الازدواجية على بعض أوجه الشبه بالفصل الكانتي (نسبة إلى الفيلسوف كانت) بين العالمين العقلي المحض والظاهري؛ غير أنها تقطع شوطاً أبعد بكثير مما قطعه كانت الذي ظلت الممارسات والنشاطات العقلية المحضة – الفن، الدين، الأخلاق – تتم عنده في عالم مادي قائم على الزمان والمكان. ليس واضحاً على الإطلاق أين، وعبر أي شيء، سيستطيع هذا الفنان البودليري أن يعمل. يذهب بودلير إلى ما هو أبعد من ذلك: إنه يعزل فنانه ليس فقط عن العالم المادي للبخار والكهرباء والغاز بل وحتى عن مجمل ماضي الفن ومستقبله جميعاً. ويقول، بالتالي، إن من الخطأ حتى التفكير بأسلاف أي فنان أو بالتأثيرات عليه. «ما من إزهار (في الفن) إلا وهو إزهار عفوي، فردي... لا ينبع الفنان إلا من ذاته... لا يحصل على الأمن والاطمئنان إلا من نفسه، يموت بلا أولاد. لم يتبع لأي ملك أو قسيس أو إله إلا نفسه»[12]. إن بودلير يقفز إلى درجات من التسامي والتفوق فيترك كانت متخلفاً عنه كثيراً: يغدو هذا الفنان طبلاً أجوف يمشي على قائمتين (a walking ding - an - sich). وهكذا فإن

الصورة الرعوية النقيضة للعالم الحديث، تعبر حساسية بودلير الزئبقية المتناقضة المفرطة، لا تلبث أن تفرز رؤيا رعوية لافتة للنظر عن الفنان الحديث الذي يطفو طليقاً بدون أن يلامس شيئاً من هذا العالم الحديث.

والإزدواجية التي تقدم هنا للمرة الأولى بخطوطها العريضة، ازدواجية الرؤيا الرعوية النقيضة عن العالم الحديث والرؤيا الرعوية للفنان الحديث وفنه، تتسع وتتعمق في مقال بودلير الشهير الذي كتبه عام 1859 بعنوان «الجمهور الحديث والتصوير الفوتوغرافي»[13]. ينطلق بودلير من شكوى أن «التذوق الأحادي لما هو حقيقي True (وهو بالغ النبل إذا بقي محصوراً في أطره المناسبة) يمارس الاضطهاد ضد تذوق ما هو جميل». تلك هي بلاغة التوازن أو الموازنة التي تقاوم التأكيد الأحادي: صحيح أن الحقيقة أساسية ولكن يتعين عليها ألا تخنق الرغبة في الجمال. غير أن الشعور بالتوازن لا يدوم طويلاً: «حيث يتعين على المرء الا يرى سوى الجمال (أعني لوحة جميلة) لا يبحث جمهورنا إلا عن الحقيقة». ولأن التصوير الفوتوغرافي يملك القدرة على إعادة إنتاج الواقع بقدر من الدقة أكبر من أي وقت مضى، القدرة على إظهار «الحقيقة»، فإن هذه الأداة الجديدة هي «العدو اللدود للفن»؛ وبمقدار ما يشكل تطور التصوير الفوتوغرافي نتاجاً للتقدم التكنولوجي، يكون «الشعر والتقدم مثل رجلين طموحين يكره كل منهما الآخر. حين يجتمعان على المسار نفسه، لا بد لأحدهما من أن يخلي المكان للآخر».

ولكن السؤال يبقى: ما سبب هذه العداوة المميتة؟ لماذا يتعين على وجود الواقع، وجود «الحقيقة»، في هذا العمل الفني أو ذاك، أن يؤدي إلى نسف جمال العمل الفني أو تدميره؟ يبدو الجواب الجلي الذي يؤمن به بودلير إيماناً حماسياً (على الأقل في تلك اللحظة) حتى أنه لا يصرح به علناً، كامناً في أن الواقع الحديث مقيت كلياً، خال ليس فقط من الجمال بل وحتى من الإمكانية الكامنة القادرة على إنتاج الجمال. ثمة احتقار

مطلق يكاد أن يكون هيستيرياً (مرضياً) لأبناء العصر الحديث وحياتهم يؤدي إلى إثارة تصريحات كهذه: «طالب الرعاع من عبدة الأوثان بمثل أعلى يناسبه ويليق بطبيعته». ومنذ لحظة ظهور التصوير الفوتوغرافي «اندفع مجتمعنا الحقير، وهو نرجسي حتى آخر فرد فيه، إلى التحديث في صورته التافهة على مزقة من المعدن». تتعرض مناقشة بودلير النقدية الجادة لمسألة تمثيل الواقع في الفن الحديث هنا للشلل جراء ازدراء غير نقدي للناس الحديثين الحقيقيين المحيطين به. وهذا يقوده مرة أخرى إلى تصور رعوي للفن: «من غير المجدي ومما يبعث على الملل والضجر أن نمثل ما هو موجود، فما من شيء موجود يرضيني... إنني أفضل تنانين خيالي على ما هو تافه إيجابياً». ويتابع بودلير ليقول إن من هم أسوأ من المصورين الفوتوغرافيين هم الرسامون الحديثون المتأثرون بالتصوير الفوتوغرافي: فالرسام الحديث يوغل، أكثر فأكثر، «في الانغماس برسم لا ما يحلم به، بل ما يراه». ما يجعل هذا رعوياً وبعيداً عن الموقف النقدي هو الازدواجية الجذرية، والافتقار الكامل لإدراك إمكانية وجود علاقات معقدة، تأثيرات وتفاعلات وتداخلات متبادلة، بين ما يحلم به أي فنان (أو أي إنسان آخر) وبين ما يراه.

مارست حملة بودلير على التصوير الفوتوغرافي تأثيراً بالغاً على تحديد نمط مميز من الحداثة الجمالية، ظل سائداً أو طاغياً في قرننا، كما عند باوند Pound، ويندهام لويس Wyndham Lewis، وأتباعهما الكثيرين، نمط يتعرض فيه الناس والحياة في العصر الحديث لسوء المعاملة بصورة لا متناهية في حين يجري رفع الفنانين الحديثين وأعمالهم إلى السماوات بدون أدنى شك حول إمكانية أن يكون هؤلاء الفنانون أكثر اتصافاً بالصفة الإنسانية وأعمق جذوراً في تربة الحياة الحديثة La vie moderne، مما يحلو لهم أن يتوهموا. إن فنانين آخرين في القرن العشرين مثل كاندنسكي Kandinsky وموندريان Mondrian أبدعوا أعمالاً مذهلة

وساحرة من الحلم بفن «خالص» بعيد عن المادة، غير مشروط (مانيفستو «بيان» كاندنسكي الصادر في 1912 بعنوان حول ما هو روحي في الفن زاخر بأصداء قادمة من بودلير). غير أن الفنان الوحيد الذي تخونه هذه الرؤيا هو، ويا للأسف! بودلير نفسه. فعبقريته الشعرية وإنجازاته في ميدان الشعر، وبقدر لا يقل عن أي شاعر آخر من قبل أو من بعد، مشروطتان بنوع استثنائي خاص من الواقع المادي: بالحياة اليومية، في الليل كما في النهار، في الشوارع والمقاهي والأقبية والأكواخ الباريسية. حتى رؤاه عن التسامي والتجاوز متجذرة في زمان ومكان ملموسين. إن شيئاً واحداً يميّز بودلير تمييزاً شديداً عن أسلافه الرومانطيقيين من جهة، وعن خلفائه الرمزيين أو من فناني القرن العشرين، الا وهو أن الأسلوب الذي يتبعه حين يحلم مستوحى مما يراه.

كان على بودلير أن يدرك هذا، ولو بصورة لا شعورية على الأقل. فلحظة غوصه في قلب عملية الفصل القاطع للفن الحديث عن الحياة الحديثة، يظل دائباً بحرص على التطاول من أجل أن يرفع نفسه حتى يتمكن من الجمع بين طرفي المعادلة (الفن الحديث والحياة الحديثة) مرة أخرى. لذا فإنه يتوقف في منتصف مثال «التقدم» الذي كتبه في 1855 ليروي قصة، يقول إنها «درس رائع في النقد»:

> «تتحدث القصة عن السيد بلزاك (ومَن من الناس لن يصغي باحترام إلى اية نكتة، مهما كانت تافهة، عن ذلك العبقري العظيم؟) الذي وجد نفسه ذات يوم امام لوحة جميلة، مشهد شتوي كئيب، باعث على الحزن، مثقل بالصقيع الأشيب، مع اكواخ منتشرة هنا وهناك على مسافات بعيدة وفلاحين بالغي البؤس! وبعد تحديقه في بيت صغير كان خيط دخان واه ينبعث منه، صرخ بأعلى صوته، ما اروع هذا!! ولكن ما الذي يفعلونه في ذلك

الكوخ؟ ما هي افكارهم؟ ما هي أحزانهم؟ هل كان الموسم جيداً والحصاد وفيراً؟ لا شك أن لديهم فواتير يتعين عليهم تسديدها؟» (خط التشديد من بودلير).

إن الدرس بالنسبة لبودلير، وهو ما سنكشف عنه في الفقرات التالية من هذا المقال، هو أن الحياة الحديثة تنطوي على نوع متميز وأصيل من الجمال الذي لا يمكن، على أية حال، فصله عن بؤسها وقلقها المتأصلين، عن الفواتير التي يتوجب على الإنسان الحديث أن يسددها. وبعد اثنتين من الصفحات، في زحمة الشجب المتعالي للحمقى الحديثين البلهاء الذين يتوهمون بأنهم قادرون على تحقيق التقدم الروحي، يعود بودلير فجأة ليصبح جدياً فيقطع بحسم أية صلة له بأي نوع من أنواع اليقينية المريحة حول كون فكرة التقدم الحديثة وهماً، ولينتقل إلى حالة بالغة الحدة من القلق حول إمكانية أن يكون هذا التقدم واقعاً. ثمة توسط موجز ومتألق حول الرعب الحقيقي الذين يولّده التقدم. يتابع:

«أترك جانباً مسألة ما إذا كان شأن التقدم اللامحدود، نعبر التقنية المستمرة للبشرية بما يتناسب مع المتع الجديدة التي يوفرها، الا يكون اقسى الوان العذاب وأشدها أصالة؛ وما إذا كان من شانه، عبر تقدمه من خلال نفيه لذاته كما هو حاصل، الاّ ينقلب إلى شكل متجدد ابداً من اشكال الانتحار؛ وما إذا كان من شانه، وهو المسجون في الدائرة النارية للمنطق الإلهي، الاّ يغدو مثل عقرب يلدغ نفسه بذيله هو؛ التقدم: إنه تلك الأمنية الأبدية التي تشكّل جوهر ياسه الأبدي الخاص!».

أن بودلير موغل في الشخصية هنا، ولكنه مع ذلك قريب من أن

يكون شمولياً. يصارع المفارقات والتناقضات التي تعترض سبيل كل أبناء الحداثة وتثير حفائظهم، تحيط بسياستهم، وبنشاطاتهم الاقتصادية، بأكثر رغائبهم عمقاً، وبكل ما يبدعونه من فن. تنطوي هذه الجملة على توتر دينامي وإثارة باعثة على النشاط والحيوية، على توتر وإثارة يعيدان تفعيل الشرط الحديث الذي تصفه؛ والقارئ الذي يصل إلى نهاية هذه الجملة يحس بانه كان فعلاً في مكان ما ذي شأن. هذا هو شأن أفضل كتابات بودلير، عن الحياة الحديثة، وهي كتابات أقل شهرة بكثير من كتاباته الرعوية. بتنا الآن مستعدين للاستزادة منها .

بد بطولة الحياة الحديثة

في ختام عرضه لصالة 1845 بالذات، يعبّر بودلير عن تذمره من واقع كون رسامي العصر شديدي الإهمال للحاضر والتغافل عنه: «في حين أن بطولة الحياة الحديثة تحيط بنا وتضغط علينا». يتابع بودلير ويقول:

> «لا نقص في الموضوعات، أو الألوان، من أجل صنع الملاحم. إن الرسام الحقيقي الذي نبحث عنه سيكون فناناً يستطيع أن يقتنص من حياة اليوم سمتها الملحمية، ويجعلنا نحس بمدى عظمتنا وشاعريتنا بربطات اعناقنا وأحذيتنا الجلدية الأصلية. لنعقد الآمال على ان الباحثين الحقيقيين سيمنحوننا في العام المقبل المتعة غير الاعتيادية المتمثلة بالاحتفال بشروق شمس ما هو جديد»[15].

لا تحظى هذه الأفكار بقدر جيد من التطوير غير أننا نجدنا، هنا، إزاء أمرين جديرين بالملاحظة. نجد الأول في مقطع «ربطات العنق» حيث تتجلى سخرية بودلير: قد يظن البعض أن وضع البطولة مقابل ربطات

العنق ليس إلا مزحة؛ إنها مزحة فعلاً، ولكن المزحة هي بالتحديد أن الحديثين هم أبطال فعلاً وحقيقة، رغم افتقارهم إلى أدوات البطولة وتجهيزاتها الخاصة لينفخوا بها أجسادهم وأرواحهم(*). أما الأمر الثاني فهو نزوع الحداثة إلى جعل كل شيء جديداً: فالحياة الحديثة في السنة المقبلة ستكون وستبدو مختلفة عن الحياة الحديثة هذا العام؛ ومع ذلك فإن الأمرين كليهما يبقيان جزءاً من العصر الحديث نفسه؛ غير أن واقع استحالة الخوض في الحداثة نفسها مرتين يجعل الحياة الحديثة شديدة المراوغة والمخاتلة من الصعب التقاطها أو اقتناصها.

يغوص بودلير أعمق في البطولة الحديثة بعد عام واحد في مقاله القصير الذي يجعل ذلك الاسم[16]. وهنا يصبح بودلير ملموساً أكثر: «صورة الحياة المتأنقة (La. Vie élégante) وآلاف الكيانات الطافية على السطح - المجرمين والمحميات من النساء - التي تجري في العوالم السفلية (Souterrains)، في أقبية هذه المدينة الكبرى أو تلك؛ والجرائد التي هي من قبيل غازيت دي تريبونو Gazette des Tribunaux ومونيتور Moniteur كلها، إنما تثبت لنا أننا لسنا بحاجة إلا إلى أن نفتح أعيننا حتى نتعرف على بطولتنا». فالعالم المتأنق حسب الأزياء الدارجة موجود كما هو حاله في المقال عن غايز؛ وليس من فرق إلا أن هذا العالم يبدو هنا بشكل لا رعوي صارم، مرتبطاً بالعالم السفلي، برغبات سوداء وأعمال دنيئة، بسيل من الجرائم والعقوبات؛ إن لهذا العالم عمقاً إنسانياً أكثر سحراً وفتنة بما لا يُقاس من اللوحات الدارجة الشاحبة لدى «رسام الحياة الحديثة». تكمن

(*) انظر تعليقات بودلير، في مقال «البطولة»، على الطقم الرمادي أو الأسود الذي كان يتحوّل إلى الزي المألوف والسائد للرجل الحديث: وهو يعبر «ليس فقط عن الجمال السياسي، الذي هو تعبير عن سمة شاملة، بل وعن جمال شاعري أو شعري، هو تعبير عن الروح الشعبية» إن الزي السائد الناشئ هو «الثوب الضروري لعصرنا المعذّب الذي يرتدي رمز الحداد الأبدي، ويغطي به كتفيه الناحلين الأسودين» (118).

النقطة الحاسمة حول البطولة الحديثة، كما يراها بودلير هنا، في واقع أنها تخرج من رحم الصراع؛ تنبثق من حالات صدام تطغى على الحياة اليومية في العالم الحديث يقدم بودلير أمثلة عن الحياة البرجوازية كما عن الحياة العليا والدنيا الدارجة: يقدم مثال رجل السياسة البطولي، الوزير في الحكومة، وهو يرد على المعارضة بخطبة عصماء ملتهبة ومثيرة مبرئاً سياساته وسلوكه؛ يقدم نموذج رجل الأعمال البطولي الشبيه ببائع عطور بلزاك: بيروتو Birotteau وهو يقاتل شبح الإفلاس ويكافح لاستعادة ليس فقط سمعته التجارية بل وحياته، هويته الشخصية كلها؛ يقدم أنماط الأوغاد المحترمين من أمثال راستنياك Rastignac القادر على كل شيء، من الأفعال الأكثر دناءة إلى الأكثر نبلاً، وهو يشق طريقه إلى القمة؛ يقدم صورة فوتران Vautrin الذي يشغل أعلى المناصب الحكومية كما يعيش في أعماق العوالم السفلية المنحطة والذي يبدي انتماءً استثنائياً خاصاً بالعالمين كليهما. «هذه النماذج كلها تتضح بجمال جديد وخاص، ليس هو جمال آخيل ولا جمال آغا ممنون أيضاً». وبالفعل فإن بودلير يقول، ببلاغة الفرنسيين الكثر، «إن أبطال الإلياذة ليسوا إلا أقزاماً بالمقارنة مع يافوتران، راستنياك، بيروتو.... ويا أونوري دوبلزاك، يا من كنت الأكثر بطولة، الأكثر سحراً، الأكثر رومانسية وشاعرية بين سائر الشخصيات التي أنجبتها من رحمك!». وعلى العموم فإن الحياة الباريسية المعاصرة «غنية بموضوعات شاعرية ومدهشة. فما هو مدهش يحيط بنا ويغمرنا مثل الهواء، غير أننا لا نراه».

هناك عدد قليل من الأشياء الهامة الجديرة بالملاحظة من هذه الناحية. ثمة، أولاً، الدائرة الواسعة، لتعاطف بودلير وسخائه، وهي شديدة الاختلاف عن الصورة المألوفة للافانغاردي المتطوّس الذي لا تفوح منه إلا روائح الازدراء للناس العاديين ومشاغلهم. علينا أن نسجل في هذا السياق

أن بلزام، الفنان الوحيد في معرض بودلير لأبطال الحداثة، ليس إنساناً يسعى إلى الابتعاد عن بسطاء الناس العاديين، بل هو ذلك الذي غاص عميقاً في بحر حياتهم أكثر من أي فنان آخر سبقه، والذي طلع علينا برؤية عن تلك البطولة الخفية للحياة. ومن الحاسم، أخيراً، أن نلاحظ استخدام بودلير للانسياب («الكيانات الطافية») والسمة الغازية («يحيط بنا ويغمرنا كالهواء») كرمزين لسمة تتميز بها الحياة الحديثة. فالانسياب وقابلية التبخر سيصبحان من الصفات الأولى في الرسم الحديث الواعي لذاته، في هندسة العمارة والتصميم، في الموسيقا والأدب، التي ستنشأ في أواخر القرن التاسع عشر. كما أننا سنجد أنفسنا في مواجهتها أيضاً في فكر أعمق رجالات التنظير الأخلاقي والاجتماعي من جيل بودلير والجيل الذي بعده: ماركس، كيركفارد، دوستويفسكي، نيتشه، ممن كانت الحقيقة الأساس عن الحياة الحديثة، بنظرهم، متركزة على واقع أن «كل ما هو صلب يتبدد ويغدو أثيراً» كما جاء في البيان الشيوعي.

ينتسف «رسام الحياة الحديثة» لبودلير برومانسيته الرعوية المثقلة بتفاهات الحياة المتأنقة Vie élégante. غير أن المثال يقدم، مع ذلك، بعض الصور المتألقة الآسرة، البعيدة أشواطاً عن أن تكون رعوية، عما يتعين على الفن الحديث أن يسعى لالتقاطه في الحياة الحديثة. يقول بودلير إن على الفنان الحديث، قبل كل شيء، أن «يقيم بيته في قلب الجمهور المتزاحم، في زحمة مد الحركة وجذرها، في وسط ما هو شارد متطارد وما هو لا نهائي». في قلب جماهير المدينة الكبرى الحاشدة. «إن حماسته وحرفته متركزتان على ان يصبح جسداً واحداً مع الجمهور الحاشد»، «أن يلتحم بالجمهور épouser la foule». يؤكد بودلير بشكل خاص على هذه الصورة الغريبة المقيمة. على «عاشق الحياة الشاملة» هذا أن «يتوغل في الجمهور كما لو كان هذا الجمهور الحاشد خزاناً عملاقاً لطاقة كهربائية.. أو نستطيع تشبيهه بمشكال بات متمتعاً بنعمة الوعي». يتعين عليه أن «يعبر

في وقت واحد عن مواقف الكائنات الحية وملامحها، رزينة كانت أم غريبة شائهة، وعن تفجرها المتلألئ في الفضاء». ثمة الطاقة الكهربائية، المشكال، الانفجار: إن على الفن الحديث أن يعيد لذاته خلق التحولات الهائلة للمادة والطاقة، التحولات الكبرى التي جاءت بها العلوم والتكنولوجيا الحديثة - جاءت بها علوم الفيزياء والبصريات والكيمياء والهندسة.

لا تكمن المسألة في أن على الفنان أن يستفيد من هذه التجديدات (على الرغم من أن بودلير يقول، في مقاله عن «التصوير الفوتوغرافي»، إنه يستحسن ذلك، شريطة إبقاء التقنيات الجديدة في مكانها الهامشي التابع). إن القضية الحقيقية الماثلة أمام الفنان الحديث هي مسألة إعادة تفعيل هذه السيرورات، مسألة غرس روحه وإحساساته في قلب هذه التحولات، ومسألة إحياء هذه القوة المتفجرة في عمله. ولكن كيف؟ لا أظن أن بودلير، أو أي إنسان آخر في القرن التاسع عشر، كان يدرك بوضوح كيف يفعل ذلك. فهذه الصور لن تبدأ بالتحقق إلا مع أوائل القرن العشرين، عبر الرسم التكعيبي، من خلال الكولاج والمونتاج، عن طريق السينما، عبر تيار الوعي في الرواية، من خلال الشعر الحر لدى اليوت وباوند وأبولونير، عن طريق المدرسة المستقبلية، الحركة الدوامية التجريدية، المدرسة البنائية، الدادائية، من خلال قصائد تتسارع مثل السيارات ولوحات تتفجر كالقنابل؛ ومع ذلك فإن بودلير يعرف أمراً يميل أخلافه الحداثيون في القرن العشرين إلى نسيانه؛ أمراً يتبدى في التأكيد الاستثنائي الذي يخص به فعل الزواج أو المزاوجة épouser، بوصفه رمزاً أولياً للعلاقة بين الفنان والناس من حوله. وسواء استخدمت هذه الكلمة بمعناها الحرفي: الزواج، أم بمعناها المجازي: العناق الجنسي، فإنها تدل على إحدى أكثر الممارسات الإنسانية اعتيادية وطبيعية، وأوسعها شمولاً: إنها، كما تقول الأغاني، الممارسة التي تجعل الأرض تدور. تكمن إحدى المشكلات الأساسية لحداثة القرن العشرين في الطريقة التي ينزع بها هذا

النوع من الفن نحو فقدان الصلة بحياة الناس اليومية. بالطبع ليس هذا صحيحاً بصورة مطلقة وشاملة؛ فعوليس جويس ربما كانت أنبل استثناء؛ ولكنه صحيح إلى درجة تكفي لأن تُلاحظ من قبل جميع من يهتمون بالحياة والفنن الحديثين. غير أن الفن الذي لا يكون ملتحماً épousé بحياة الجمهور الحاشد من النساء والرجال ليس، في نظر بودلير، فناً حديثاً حداثة فعلية على الإطلاق.

ينطلق فكر بودلير الأعمق والأغنى عن الحداثة بعيد «رسام الحياة الحديثة»، في أوائل عقد الستينيات من القرن التاسع عشر ويستمر عبر هذا العقد حتى لحظة إصابته بالمرض الشديد الذي منعه من الكتابة قبل موته عام 1867 بزمن غير طويل. وهذا العمل متضمن في سلسلة من القصائد النثرية التي خطط لإصدارها تحت عنوان كآبة باريس Paris Spleen (أو كآبة باريسية). لم يعش بودلير حتى ينتهي من إنجاز السلسلة أو نشرها ككل، إلا أنه أنجز بالفعل خمسين من هذه القصائد، إضافة إلى مقدمة وخاتمة وقد خرجت إلى النور في 1868، بعيد موته.

كان فالتر بنيامين، من خلال سلسلة مقالاته المتألقة عن بودلير وباريس، أول من أدرك مدى العمق والغنى الكبيرين لهذه القصائد النثرية[18]. وكل ما قمت به أنا من عمل يقع في المسار الذي دشنه بنيامين، وإن كنت قد اهتديت إلى عناصر وتركيبات أخرى مختلفة عن تلك التي أبرزها هو. إن كتابات بنيامين الباريسية تشكّل أداء درامياً لافتاً للنظر ومثيراً، أداء يشبه شبهاً مدهشاً أداء غريتا غاربو Greta Garbo في نينوشكا Ninochka. فقلبه وإحساسه يجرانه جراً لا يقاوم نحو أنوار المدينة المتلألئة، نحو نسائها الجميلات، نحو الأزياء الدارجة والكماليات الفارهة، نحو الأعراس المبهرة للمظاهر، والمشاهد المشعة الأخاذة؛ وفي الوقت نفسه يظل وجدانه الماركسي ينتزعه بإلحاح من هذه الاغراءات، ويلقنه درساً حول أن هذا العالم المتألق المبهر كله ليس إلا عالماً منحطاً،

فارغاً، شريراً، خاوياً روحياً، ظالماً بالنسبة للبروليتاريا، محكوماً باللعنة من قبل التاريخ. يتخذ بنيامين جملة من القرارات الأيديولوجية المتكررة القاضية بالتخلي عن الإغراء الباريسي، وتجنب سوق قرائه إلى التعرض للإغواء، ولكنه لا يستطيع أن يقاوم نظرة واحدة أخيرة يلقيها على البولفار أو على ما تحت الرواق؛ يريد أن ينجو بريشه، ولكنْ ليس بعد. وهذه التناقضات الداخلية المتراقصة على الصفحات صفحة بعد أخرى تشحن عمل بنيامين بشحنة من الطاقة المضيئة والفتنة الواخزة ذات الحدة البالغة. مثله مثل بنيامين خرج إيرنست لوبيتش Ernst Lubitsch، كاتب سيناريو نينوشكا ومخرجه، من عالم البرجوازية اليهودية البرلينية، وتعاطف أيضاً مع اليسار، كان مستعداً لتذوق الدراما والسحر، ولكنه كان بدون شك، سيأتي بحل للعقدة يكون أسعد من الحل الذي جاء به بنيامين؛ صحيح أن عملي أنا حول هذا الموضوع هو أقل قوة وإلزاماً كدراما، ولكنه ربما كان أكثر تناغماً وانسجاماً كتاريخ. فحيث ينوس بنيامين خلسة بين نوع من الإدماج الكلي للذات الحديثة (ذات بودلير وذاته هو) بالمدينة الحديثة من جهة وبين نوع من الاغتراب الكلي عن هذه المدينة الحديثة من الجهة الثانية، أحاول أنا أن أمسك مرة أخرى بالتيارات الأكثر ثباتاً واضطراداً للدفق الاستقلابي (الميتابولي) والديالكتيكي.

أريد في المقطعين التاليين، أن أقرأ، بالتفصيل وبعمق، اثنتين من قصائد بودلير النثرية: «عيون الفقراء» (1864)، و«ضياع هالة» (1865)[19]. سنرى على الفور، من هاتين القصيدتين، لماذا يعتبر بودلير لدى الجميع أحد الكتاب الحضريين الكبار. ففي كآبة باريس تلعب مدينة باريس دوراً مركزياً في محنته الدرامية الروحية. ينتمي بودلير هنا إلى تراث عظيم من الكتابات الباريسية التي تمتد بجذورها حتى فيلون Villon إلى القرن التاسع عشر حيث بلزاك وهوغو ويوجين سو، مروراً بكل من مونتسكيو وديدرو، رستيف دولابريتون وسيباستيان مرسييه. غير أن بودلير يمثل

ايضاً قطيعة جذرية مع هذا التراث. فكتاباته الباريسية المفضلة تعود إلى تلك اللحظة التاريخية بالذات التي شهدت المدينة فيها، في ظل حكم نابليون الثالث وإدارة هاوسمان Haussmann، عمليات تمزيق وإعادة بناء مبرمجة. حتى حين كان بودلير يعمل في باريس كانت عملية تحديث المدينة تجري على قدمٍ وساق أمام ناظريه وفوق رأسه وتحت قدميه. كان بودلير يرى نفسه ليس فقط كمراقب، بل كمشارك وكبطل من أبطال وفرسان هذا العمل الجاري؛ وكتاباته الباريسية الخاصة تعبّر عن دراما المدينة ومحنتها. فبودلير يُظهر لنا شيئاً لم يستطع أي كائن آخر أن يراه بهذه الجودة: كيف أن عملية تحديث المدينة توحي بتحديث أرواح أبنائها وتفرض مثل هذا التحديث فرضاً في الوقت نفسه.

من المهم أن نلاحظ الشكل الذي ظهرت به القصائد النثرية لـ«كآبة باريس» للمرة الأولى: أي كحلقات ألّفها بودلير لتُنشر في الصحف الباريسية الجماهيرية اليومية والأسبوعية. كانت الحلقة موازية تقريباً لافتتاحيات الجرائد اليوم. كانت عادة تُنشر على الصفحة الأولى أم الوسطى، تحت الافتتاحية أو بجانبها تماماً، لتكون إحدى المواد الأولى التي يقرؤها الجمهور. وكانت في العادة تكتب من قبل أحد الغرباء بلغة مثيرة للذكريات والعواطف أو تأملية، حتى تكون متناقضة مع اللغة الكفاحية للافتتاحية، وإن كانت الحلقة مختارة بغية تدعيم وجهة النظر الصدامية الواردة في الافتتاحية (بطريقة متسامية في الغالب). وفي زمن بودلير كانت الحلقة أو الزاوية Feuilleton قد أصبحت جنساً أدبياً حضرياً (مدينياً) شديد الشعبية، جنساً صار مطروقاً في المئات من الصحف الأوروبية والأمريكية. أفاد العديد من أكبر كتّاب القرن التاسع عشر من هذا الجنس الأدبي لمخاطبة جمهور واسع: بلزاك، غوغول، وبو Poe من الجيل السابق على جيل بودلير؛ ماركس، إنجلز، ديكنز، وتيمان ودوستويفسكي من جيله بالذات؛ من الحاسم أن نتذكر أن قصائد كآبة

باريس، لم تقدم نفسها على أنها شعر منظوم، شكل فني راسخ، بل بوصفها نثراً في قالب الأخبار[20].

يعلن بودلير في مقدمة كآبة باريس أن الحياة الحديثة La vie moderne تتطلب لغة جديدة: «نثراً شعرياً، موسيقياً بدون إيقاع وبدون قافية: نثراً يتحلّى بما يكفي من المرونة، وبما يكفي من الصلابة والفظاظة ليتلاءم مع النوازع الغنائية للروح، مع تموجات أحلام اليقظة، مع رقصات الوعي وقفزاته (Soubresauts de cons cienoe)». ويؤكد بودلير على «أن هذا المثل الأعلى المستحوذ الآسر لم يولد إلا من اكتشاف جملة من المدن العملاقة ومن اندماج ارتباطاتها التي لا تعد ولا تُحصى، في المقام الأول». إن ما يوصله بودلير بهذه اللغة هو، بالدرجة الأولى، ما سأطلق عليه اسم: مشاهد حديثة أولى، تجارب مستخلصة من الحياة اليومية الملموسة لباريس بونابرت وهوسمان، ولكنها تحمل أصداء وأعماقاً أسطورية تدفعها إلى ما بعد مكانها وزمانها وتجعلها نماذج أولية عن الحياة الحديثة.

جـ عشيرة العيون

تظهر اللوحة البدئية الأولى في «عيون الفقراء» (كآبة باريس / 26). تأخذ هذه القصيدة شكل شكوى أحد العشّاق: يشرح الراوي للمرأة التي يحبها سبب إحساسه بأنه بعيد عنها وفظ تجاهها. يذكرها بتجربة عاشاها معاً حديثاً. كانت هي امسية يوم طويل وجميل امضياه وحدهما معاً. جلسا على الرصيف «أمام مقهى جديد على زاوية أحد الشوارع العريضة (البولفارات)» كان الشارع «ما يزال مرصوفاً بالحجارة» أما المقهى فقد بدا «متباهياً بمفاتنه غير المنجزة». كانت أروع سمات المقهى متمثلة بفيض من الأضواء الجديدة: «كان المقهى مبهراً. حتى الغاز كان يحترق بزخم فتي؛ بطاقته كلها أشعل الغاز، بياض الجدران المزيغ للبصر؛

أمداء المرايا، الزخرفات والأفاريز المذهبة»، أما القسم الداخلي المدوكر (المزين) المضاء بمصباح الغاز فقد بدا أقل إبهاراً وإزاغة للبصر: زحمة مضحكة لمجموعات من السقاة وآلهة الخمر، من الكلاب وصقور الصيد؛ «جنيات بحار وإلهات يحملن أكواماً من الفاكهة والفطائر والصيد على رؤوسهن»؛ خليط يجمع «التاريخ كله والميثولوجيا كلها ويقود كالقوادات إلى النهم والشره». في مناسبات أو ظروف أخرى قد يتحول الراوي عن هذه الفظاظة المسلّعة السوقية؛ غير أنه، في ظروف الحب، يستطيع أن يضحك ملء شدقيه ومن الأعماق، ويستمتع بسحر المشهد المبتذل الساقط؛ إن عصرنا سيطلق عليه اسم المخيم Camp.

فيما كان الحبيبان جالسين وكل منها يسبح بفرح في عيني الآخر فوجئا بعيون أناس آخرين تعترضهما. عائلة فقيرة في أسمال بالية – أب أشيب اللحية، ابن صغير وطفلة – وقفت قبالتهما مباشرة وراحت تنظر بنشوة إلى العالم الجديد المضيء الموجود في الداخل. «كانت الوجوه الثلاثة خارقة الجدية؛ وتلك العيون الست راحت تتأمل المقهى الجديد بثبات وبقدر متساو من الإعجاب، لم يختلف إلا حسب السن». لم ينطق أحد بكلمة؛ ولكن الراوي يحاول قراءة عيونهم. تبدو عينا الأب وكأنهما تقولان: «ما أجمل المشهد! كل ذهب فقراء العالم يجب أن يكون قد وجد طريقه إلى هذه الجدران». وعينا الصبي تقولان: «ما أروع المشهد! ولكنه بيت لا يستطيع أن يأوي إليه إلا من كانوا مختلفين عنا». أما عينا الطفلة «فكانتا شديدتي الاندهاش فلم تعبر إلا عن الفرح الغبي والعميق الصادق». لا ينطوي انبهارهم على أية معاني عدوانية خفية. رؤيتهم للهوة الفاصلة بين العالمين مفعمة بالحب؛ ليست كفاحية؛ ليست ساخطة بل هي مستسلمة؛ ورغم هذا، أو ربما بسبب هذا، يبدأ إحساس من عدم الارتياح يتملك الراوي؛ «خجلاً بعض الشيء من كأسينا وقدحينا، التي كانت أكبر مما ينبغي لإطفاء عطشنا». إنه «متأثر بهذه العشيرة من العيون» ويشعر بنوع

من الانتماء إليها؛ ولكنه بعد لحظة واحدة، حين «حوّلت عيني لأنظر إلى أعماق عينيك، أيتها الحبيبة العزيزة، لأقرأ أفكاري فيهما» تقول الحبيبة: «أولئك الناس بعيونهم الكبيرة الجاحظة كالأطباق لا يُطاقون! ألا تستطيع أن تذهب لتبلغ المدير بضرورة طردهم من هنا؟».

يقول إن ذلك هو السبب الكامن وراء كرهه لها اليوم. ويضيف أن الحادث أحزنه بمقدار ما أثار غضبه: إنه يرى الآن «مدى صعوبة أن يفهم الناس بعضهم البعض الآخر، مدى استحالة تواصل الأفكار» - وهنا تنتهي القصيدة - «حتى بين اثنين يعشق كل منهما الآخر».

ما الذي يجعل هذه المجابهة مجابهة حديثة بامتياز؟ ما الذي يميزها عن زحمة من المشاهد الباريسية السابقة التي تصور الحب والصراع الطبقي؟ يكمن الاختلاف في الفضاء الحضري الذي يشكل خلفية مشهدنا: «قبيل المساء أردت أن تجلس أمام مقهى جديد عند زاوية شارع جديد (بولفار جديد) ما زال مرصوفاً بالحجارة ولكنه بات من الآن يبرز مفاتنه غير الناجزة». يكمن الفرق، بكلمة واحدة، في البولفار: فالبولفار الباريسي كان التجديد المديني الأكثر إثارة وزهاء في القرن التاسع عشر، والاختراق الحاسم في عملية تحديث المدينة التقليدية.

في أواخر الخمسينيات وعبر الستينيات من القرن التاسع عشر، فيما كان بودلير منكباً على كآبة باريس، كان جورج يوجين هاوسمان G.E.Haussmann محافظ باريس وضواحيها، مسلحاً بفرمان ملكي من نابليون الثالث، دائباً على شق شبكة واسعة من الشوارع العريضة (البولفارات) عبر قلب المدينة القروسطية العتيقة[21]. تراءت الطرق الجديدة لكل من بونابرت وهاوسمان شرايين في جهاز الدوران العائد للمدينة. وهذه الصور المألوفة اليوم كانت ثورية في سياق الحياة الحضرية المدينية، في القرن التاسع عشر. فمن شأن البولفارات

الجديدة أن تمكن حركة المرور من الانسياب والتدفق عبر مركز المدينة، ومن الانتقال مباشرة من أقسى المدينة إلى أقصاها، وهو مشروع كان ما يزال دون كيشوتياً وغير قابل للتصور إلى ذلك الحين. أضف إلى ذلك أن من شأنها - أي من شأن البولفارات - أن تفتح «متنفساً» في زحمة طبقات من الظلام والاكتظاظ الخانق. ومن شأنها أن تحفّز توسعاً هائلاً في التجارة المحلية على المستويات كلها مما يساعد على تحمّل أعباء التدمير البلدي الكبير، وتكاليف التعويضات والبناء. من شأنها أن تحيّد الجماهير عبر استخدام مئات الألوف منها، أعداد تصل أحياناً إلى ربع قوة العمل الموجودة في المدينة، في وظائف عامة طويلة الأمد؛ الأمر الذي من شأنه بدوره، أن يولّد مئات الآلاف الإضافية من الوظائف في القطاع الخاص؛ ومن شأنها، أخيراً، أن تفضي إلى خلق ممرات طويلة وعريضة تستطيع الوحدات العسكرية وبطاريات مدفعيتها أن تتحرك عليها بفعالية ضد أية متاريس مستقبلية أو حركات تمرد وعصيان شعبية.

لم تكن البولفارات (الشوارع العريضة) إلا جزءاً واحداً من منظومة شاملة لتخطيط المدن مشتملة على أسواق مركزية، جسور، شبكات صرف صحي، شبكات مياه شرب، الأوبرا وقصور ثقافية أخرى، مجموعة كبيرة من الحدائق، إلخ. «لنقل إن الفضل الخالد يعود للبارون هاوسمان» كما كتب روبرت موزيس Robert Moses، خلفه الأشهر والأردأ سمعة في 1942، «في أنه التقط مشكلة عملية تحديث المدن ذات النطاق الواسع خطوة خطوة». فالإنشاءات الجديدة أجهزت على المئات من المباني وشردت آلاف الناس ودمّرت أحياء كاملة كانت قائمة منذ قرون عديدة. ولكنها في الوقت نفسه فتحت المدينة كلها، للمرة الأولى في التاريخ، أمام جميع أهلها وسكانها؛ بات الآن، أخيراً، ممكناً الانتقال ليس فقط داخل الأحياء بل بينها؛ بات الآن بعد قرون من الحياة حياة عنقود

من الخلايا المنعزلة، ممكناً لأن تغدو باريس فسحة فيزيائية وإنسانية موحدة(*).

أوجدت البولفارات النابوليونية - الهاوسمانية أسساً جديدة - أسساً اقتصادية واجتماعية وجمالية جديدة، ،توفر إمكانية تجميع أعداد هائلة من الناس. على مستوى الشارع، كان الناس يعملون في صفوف من الدكاكين والمحلات الصغيرة من مختلف الأنواع ويتزاحمون في المطاعم ومقاهي الأرصفة والأزقة الفرعية وعند المنعطفات؛ وهذه المقاهي الشبيهة بذلك الذي وقفت أمامه عشيرة بودلير ذات الأسمال البالية سرعان ما

(*) في كتاب طبقات كادحة وطبقات خطرة،، أتينا على ذكره في الهامش رقم 21، يقدم لويس شوفالييه Louis Chevalier، مؤرخ باريس المرموق، صورة مرعبة، مفرطة في التفصيل عن مختلف أشكال الخراب والنهب التي كانت الأحياء المركزية القديمة تخضع لها في العقود السابقة على عهد هاوسمان: قصف سكاني ضاعف السكان فيما أدى بناء المساكن الفاخرة والمباني الحكومية إلى اختزال المساحات المخصصة للسكن اختزالاً شديداً؛ بطالة جماهيرية مزمنة أفضت فيما قبل زمن دولة الرفاه مباشرة إلى الموت جوعاً، جوائح مخيفة مثل التيفوس والكوليرا كان معظم ضحاياها من الأحياء القديمة. هذا كله يشي بالسبب الذي جعل فقراء باريس الذين قاتلوا بقدر كبير من الشجاعة على عدد غير قليل من الجبهات في القرن التاسع عشر، يمتنعون عن مقاومة تدمير أحيائهم. من المؤكد كانوا يريدون أن يرحلوا، كما قال بودلير في سياق آخر، إلى أي مكان خارج عالمهم.

أما المقال المغمور لروبرت موزيس، وقد ذكرناه أيضاً في الهامش رقم 21، فيشكل وجبة خاصة لجميع أولئك الذين يستمتعون بفمارقات تواريخ المدن. ففي معرض تقديم صورة إجمالية شفافة ومتوازية عن إنجازات هاوسمان، يتوّج موزيس نفسه خليفة للرجل ويلمح إلى السعي من أجل الحصول على المزيد من السلطة الهاوسمانية في سبيل تنفيذ حتى مشروعات أكبر وأضخم بعد الحرب. ينتهي المقال بموقف نقدي حاد وقاطع يتوقع، بقدر مدهش من الدقة والضبط الشديد، النقد الذي سيوجه بعد جيل واحد ضد موزيس نفسه، ذلك النقد الذي سيساعد أخيراً على طرد أكبر تلامذة هاوسمان من دائرة الحياة العامة.

غدت شائعة في العالم كله بوصفها رموزاً للحياة الباريسية La vie Parisienne أما أزقة هاوسمان الفرعية، مثلها مثل البولفارات نفسها، فكانت مفرطة العرض مزودة بالمقاعد ومظللة بالأشجار[22]. كانت هناك جزر للمشاة لتسهيل المرور ولفصل حركة المرور المحلية عن نظيرتها العابرة للمدينة ولفتح ممرات بديلة إضافية للمشاوير والنزهة. تم تصميم ساحات خالية كبرى عند أواخر البولفارات حيث النصب التذكارية حتى يقود كل شارع باتجاه واحدة من القمم الشامخة. وهذه المواصفات مجتمعة ساعدت على جعل باريس الجديدة مشهداً فريداً في إثارته، مهرجاناً للعيون والأحاسيس. إن خمسة أجيال من الرسامين والكتّاب والمصورين الفوتوغرافيين (والسينمائيين بعد قليل) الحديثين، بدءاً بالانطباعيين في ستينيات القرن الماضي، ستظل تقتات على الحياة والطاقة المتدفقتين على امتداد البولفارات. ومع حلول الثمانينيات من القرن التاسع عشر كان النمط الهاوسماني قد أصبح عموماً النموذج الأمثل للشكل المديني أو الحضري الحديث. بوصفه كذلك، سرعان ما تم تطبيقه على سائر المدن الناشئة والمتنامية في مختلف أرجاء العالم من سانتياغو إلى سايغون.

ما الذي فعلته البولفارات بالناس الذين جاءوا ليحتشدوا فيها؟ يعرض علينا بودلير بعضاً من أكثر الأمور إثارة للدهشة. فالبولفارات أوجدت للعاشق من أمثال الحبيبين في قصيدة «عيون الفقراء» مشهداً أولياً جديداً: فسحة يستطيعون أن يكونوا فيها وحدهم أمام الملأ؛ في جو حميمي دافئ وخاص بدون أن يكونوا وحدهم. باتوا، لدى تحركهم على امتداد الشارع في قلب تدفق هائل لا نهائي، يستطيعون أن يحسوا بحبهم بقدر أكبر من التوتر والحيوية مما في أي وقت مضى بوصفه محطة ثابتة ومستقرة في عالم دائب على الدوران. باتوا يستطيعون أن يستعرضوا حبهم أمام الموكب اللانهائي من الغرباء في البولفار، وبالفعل فإن باريس خلال جيل واحد أصبحت ذات شهوة عالمية بسبب هذا النوع من

الاستعراضات الغرامية، وأن يستمدوا أشكالاً مختلفة من المتعة من أولئك الغرباء كلهم؛ باتوا يستطيعون أن ينسجوا أقنعة خيالية حول زحمة المارة: من هم هؤلاء الناس؟ من أين جاؤوا؟ إلى أين هم ذاهبون؟ ما الذي يريدونه؟ من هو الذي يحبونه؟ وكلما زاد عدد الذين يرونهم وعدد الذين يستعرضون أنفسهم أمامهم، زادت مشاركتهم في «عشيرة العيون» الموسعة، زادت رؤاهم لأنفسهم غنى.

في هذه الأجواء، استطاعت الوقائع المدينية الحضرية أن تغدو، وبسهولة، وقائع حالمة وسحرية؛ والأضواء الساطعة للشارع والمقهى كانت تزيد من مستوى المتعة؛ وفي الأجيال اللاحقة فإن مجيء الكهرباء والنيون لن يؤدي إلا إلى المزيد من دفع مستوى المتعة إلى أعلى فأعلى. تحوّلت حتى أكثر الأشياء ابتذالاً مثل جنيات البحر وعلى رؤوسهن سلال الفاكهة والمعجنات في المقاهي تلك، إلى كائنات محببة ولطيفة في هذا الإشراق الرومانسي. لا بد لكل من سبق له أن وقع في الحب في إحدى المدن الكبرى من أن يعرف معنى هذا الإحساس الذي جرى الاحتفال به وتبجيله في عشرات الأغاني العاطفية. وهذه المتع الخاصة تنبع، في حقيقة الأمر، من تحديث المكان المديني العام بصورة مباشرة؛ يعرض بودلير أمامنا عالماً جديداً خاصاً وعاماً في لحظة نشوئه بالذات. ومنذ هذه اللحظة فإن البولفار سيكون أساسياً وحيوياً مثله مثل المخدع الغرامي (مقصورة الحب) في صياغة الحب الحديث.

غير أن المشاهد الأولية لا تستطيع، بالنسبة لبودلير وفرويد بعد ذلك، أن تكون مشاهد غنائية رعوية طليقة. قد تحتوي المشاهد على مادة غنائية طليقة، غير أن تجلياً أو اكتشافاً لا يلبث أن يتم حين يخترق واقع مكبوت إطار المشهد عند نقطة الذروة: «ابرز بولفار جديد، ما زال مرصوفاً بالحجارة، مفاتنه التي لم تنجز بعد..» إن الألق متجاور مع الكآبة القائمة: ثمة أنقاض عشرات أحياء المدينة الداخلية، أحياء المدينة الأقدم

والأشد ظلاماً وكثافة وبؤساً، والأكثر إثارة للرعب والخوف؛ مواطن عشرات آلاف الباريسيين، التي تم تكنيسها. إلى أين سيذهب كل هؤلاء الناس؟ أولئك المسؤولون عن الهدم والبناء لم يهتموا اهتماماً خاصاً بهذه المسألة. كفاهم أنهم كانوا يفتحون آفاقاً رحبة جديدة أمام التطور على الأطراف الشمالية والشرقية من المدينة؛ أما الفقراء فسيتمكنون في الوقت نفسه، كما هي عادتهم على الدوام، من تدبّر أمورهم؛ تخرج عشيرة بودلير ذات الأسمال البالية من بين الركام لتضع نفسها في مركز القلب من المشهد. لا تكمن المشكلة في أن أفراد هذه العشيرة غاضبون ومتطلبون. بل في أنهم عازمون على عدم الرحيل والابتعاد ببساطة. فهم أيضاً يريدون مكاناً في بقعة الضوء.

إن هذا المشهد الأولي يتكشف عن بعض أعمق المفارقات والتناقضات التي تزخر بها حياة المدينة الحديثة. والخلفية التي تجعل البشرية الحضرية كلها «عشيرة عيون» موسعة عملاقة، تبرز أيضاً الأبناء المتبنين المنبوذين لتلك العشيرة. فالتحولات المادية (الفيزيائية) والاجتماعية التي طردت الفقراء من ساحة الرؤية تعيدهم الآن من جديد وبصورة مباشرة ليحتلوا مكانهم على خط رؤية الجميع. لدى قيامه بهدم الأحياء القروسطية العتيقة وتمزيقها كان هاوسمان، بغفلة منه، يحطم العالم المنغلق والمنطوي على نفسه انطواء سحرياً للفقر الحضري التقليدي. فالبولفارات إذ تشق ثغرات وثقوباً هائلة تخترق أفقر الأحياء، إنما تمكن الفقراء من عبور تلك الثغرات والثقوب تاركين أحياءهم المدمرة المنهوبة، لاكتشاف الأجزاء الأخرى من مدينتهم وللتعرف على كنه الوجه الآخر للحياة. وكما يرون فإنهم يكونون مرئيين: فخط الرؤية ذو اتجاهين، ذهاب وإياب، وفي قلب الأمداء الواسعة الفارقة في الأنوار الساطعة لا مجال لغض الطرف أو تحويل اتجاه النظر. إن الأفق يضيء الركام ويلقي أنواراً كاشفة على الحياة المظلمة للناس الذين تلألأت المصابيح الساطعة

على حسابهم(*). كان بلزاك قد شبّه تلك الأحياء العتيقة بأكثر أدغال إفريقيا ظلاماً؛ وبالنسبة ليوجين سو كانت تشكّل تجسيداً لـ« عجائب باريس وألغازها ». إن بولفارات هاوسمان تقلب ما هو خارق وعجيب إلى ما هو مباشر؛ فالبؤس الذي كان لغزاً عجيباً ذات يوم يصبح الآن حقيقة واقعة.

يتفق تجلي الانقسامات الطبقية في المدينة الحديثة عن تمزقات وانقسامات جديدة داخل الذات الحديثة. كيف يتعين على العشاق أن ينظروا إلى الناس ذوي الأسمال البالية الذين يجدونهم فجأة تحت أنوفهم؟ عند هذه النقطة يفقد الحب الحديث براءته. فحضور الفقراء يلقي ظلاً عنيداً لا يقاوم على إشراق المدينة وبهائها. والخلفية التي أوحت، بطريقة سحرية، بالرومانسية تفرز الآن سحراً نقيضاً وتسحب العشاق من مخادعهم الرومانسية لتقذف بهم في شباك أوسع وأقل رومانسية غنائية. وفي هذا الضوء الجديد تبدو فرحتهم الشخصية امتيازاً طبقياً. إن البولفار يجبرهم على الرد رداً سياسياً. ينوس رد الرجل نحو اليسار الليبرالي: يحس بالذنب لأنه سعيد، يشعر بالانتماء إلى أولئك الذين يستطيعون أن يروا ولكنهم لا يستطيعون أن يشاركوا في هذه الفرحة؛ ويتمنى عاطفياً، أن يجعلهم جزءاً من العشيرة، من العائلة. أما ميول المرأة - في هذه اللحظة على الأقل - فهي مع اليمين، مع حزب النظام: نملك شيئاً، وهم يريدون الحصول على هذا الشيء، فمن الأفضل لنا « Prier le

---

(*) يقول إنجلز في كراس حول مشكلة السكن (1872): «إن الأسلوب المعروف باسم هاوسمان.. أعني تطبيق ذلك على الواقع، الأمر الذي بات الآن عاماً، أسلوب اختراق الأحياء العمالية في المدن الكبيرة، وخصوصاً تلك المتمركزة في القلب.. يؤدي إلى النتيجة نفسها في سائر الأماكن: إن أكثر الأزقة والحواري فضائحية تختفي عبر سيل عارم من التباهي والتطوس من جانب البرجوازية إزاء هذا النجاح الكبير، ولكنها - أي الأزقة الفضائحية - لا تلبث أن تظهر في أماكن أخرى، بل وفي أماكن قريبة جداً على الأغلب».

maitre» أن نستدعي أحداً يتمتع بالسلطة في سبيل الخلاص منهم. لذا فإن المسافة بين الحبيبين ليست مجرد هوة في التواصل، بل هي تعارض جذري في الأيديولوجيا والسياسة ولو قُيض للمتاريس أن تقام على البولفار، كما سيحدث فعلاً في 1871، بعد سبعة أعوام من ظهور القصيدة، وبعد أربع سنوات من موت بودلير، لوجد العاشقان نفسيهما في طرفين متعارضين.

إن اضطرار زوجين من العشاق هائمين كل منهما يحب الآخر إلى الانفصال جراء السياسة سبب كاف ليجعله مفعماً بالحزن. غير أن وجود أسباب أخرى أمر وارد. ربما كان الرجل، حين نظر إلى أعماق عينيها، وقد فعل، متطلعاً إلى أن «أقرأ أفكاري أنا فيهما». وقد يكون، حتى وهو يؤكد بنبل انتماءه إلى عشيرة العيون الشاملة، مشاركاً حبيبته، في رغبتها البشعة في التنكّر للأقارب من الفقراء، في العمل على طردهم من ساحتي البصر والعقل. قد يكون كارهاً للمرأة التي يحبها لأن عينيها كشفتا له عن جزء من ذاته يكره مواجهته. قد لا تكون عملية التمزق الأعمق بين الراوي وحبه، بل في داخل الرجل بالذات. إذا كان الأمر هكذا فإنه يدلنا على آلية تردد أصداء التناقضات التي تزخر بها شوارع المدينة الحديثة في أعماق الحياة الداخلية للإنسان العادي في أي من هذه الشوارع.

يعلم بودلير علم اليقين أن رَدّيْ الرجل والمرأة: العاطفية الليبرالية وقسوة القلب الرجعية، متساويان في لا جدواهما. من ناحية أولى، ليست ثمة طريقة لاستيعاب الفقراء وتمثلهم في أية من عوائل المرفهين المرتاحين. ومن ناحية اخرى، ليس ثمة شكل من أشكال القمع يستطيع التخلص منهم زمناً طويلاً، إنهم عائدون على الدوام. لا شيء عدا اكثر عمليات إعادة بناء المجتمع الحديث جذرية قادر ولو على مجرد الشروع بتضميد الجراح - الشخصية منها والاجتماعية على حد سواء - التي تسلّط البولفارات الضوء عليها. ومع ذلك فإن الحل الجذري يبدو، في الكثير من الأحيان،

تحللاً وتفسخاً: حلاً يمزّق البولفارات ويهدمها، يطفئ الأنوار الساطعة، يشرّد الناس ويعيد توطينهم، يقتل منابع الجمال والمتعة التي جاءت بها المدينة الحديثة. نستطيع أن نأمل، كما فعل بودلير أحياناً، بمستقبل تكون فيه ألوان المتعة والجمال، مثلها مثل أضواء المدينة، ملكاً للجميع. غير أن حلمنا وأملنا هذا محكوم بأن يبقى مشحوناً بالحزن الذاتي الساخر الذي يملأ هواء مدينة بودلير.

د ـ وحل الطريق

يرد مشهدنا الحديث النموذجي الآخر في القصيدة النثرية التي كانت بعنوان «ضياع هالة» (كآبة باريس، رقم 46)، وهي مكتوبة عام 1865، ولكن الصحافة رفضت نشرها فلم ترَ النور إلا بعد موت بودلير. فهذه القصيدة مثلها مثل قصيدة «عيون الفقراء» تتخذ من البولفار أرضية لها؛ تمثل مواجهة تفرضها تلك الأرضية على الموضوع؛ وتنتهي (كما يشي العنوان) بفقدان البراءة وضياعها. غير أن المجابهة هنا ليست بين شخص وآخر، أو بين أناس من طبقتين اجتماعيتين مختلفتين، بل هي بين فرد معزول وقوى اجتماعية هي قوى مجردة ولكنها مع ذلك تنطوي على خطورة شديدة الملموسية. تكون الأجواء والصور والنغمة العاطفية هنا محيّرة وخادعة أو مراوغة؛ يبدو الشاعر مصمماً على إبقاء قرائه في حالة انعدام التوازن، وقد يكون هو نفسه مختل التوازن.

تتطور قصيدة «ضياع هالة» بوصفها حواراً بين شاعر و«إنسان عادي» يتصادمان في مكان سيء السمعة أو شرير، في أجواء مقززة للنفس Un mauvais lieu، قد يكون بيتاً للدعارة، مما يفضي إلى إحراج الطرفين كليهما. فالإنسان البسيط المدمن على اعتناق فكرة سامية عن الفنان يُصاب بالدهشة والذهول إذ يجد أحد الفنانين في هذا المكان:

«يا إلهي! أنت بالذات هنا يا صديقي؟ أنت نفسك في

مكان كهذا؟ أنت يا من تأكل طعام الآلهة، وتنهل من خوابي المثل العليا! إنني مندهش ومذهول!».

إذ ذاك يبادر الشاعر إلى تفسير موقفه ويقول:

«يا صديقي أنت تعرف مدى ما أعانيه من رعب إزاء الجياد والعربات؟ قبل لحظات كنت أعبر الشارع العريض بسرعة هائلة، خائضاً في الوحل في قلب فوضى متحركة، والموت ينقضُ علي من كل جانب، أتيت بحركة مفاجئة سريعة (un movement brusque) فسقطت هالتي عن رأسي وغاصت في وحل الشارع. كنت شديد الفزع والرعب إلى درجة عجزت معها عن التقاطها. فكرت أن فقدان عنوان شرفي أهون شراً من تحطم عظامي. أضف إلى ذلك أنني قلت بيني وبين نفسي: إن لكل سحابة بطانتها الفضية. بت الآن قادراً على التجول متنكراً، شخصاً غير معروف؛ بتُ قادراً على الإتيان بالأعمال الوضيعة؛ على الغوص في سائر أنواع القذارة (me livrer à la crapule)، مثل بسطاء الناس الفانين (simples moetels) تماماً. لذا فإنني هنا كما تراني تماماً، مثلك انت بالضبط!».

يتابع الرجل العادي اللعبة ويقول بشيء من عدم الارتياح:

«ولكن الن تنشر إعلاناً عن هالتك المفقودة؟ الن تبلّغ البوليس بما حدث؟».

«لا!».

قاطعه: فالشاعر منتصر وظافر فيما نتعرف عليه بوصفه تعريفاً ذاتياً جديداً،

«لا سمح الله! انا احب هذا المكان. أنت الوحيد الذي تعرّف علي. اضف إلى ذلك أن الكبرياء تتعبني وتجعلني احس بالملل! وما هو أكثر من ذلك: إن مجرد التفكير بقيام احد الشعراء السيئين بالتقاطها ووضعه لها على راسه بزهو أمر مثير للضحك. ما أسعد ان تجعل إنساناً آخر يفرح! وخصوصاً إنساناً تستطيع أن تضحك منه. فكّر معي بـ(س)! تذكر معي (ع)! الا ترى كم سيكون الحال مضحكاً ومثيراً للسخرية؟!».

إنها قصيدة غريبة، ونحن هنا معرضون لأن نشعر بشعور الإنسان العادي المستقيم، لأن نكون عارفين بأن شيئاً ما يحدث هنا، ولكننا غير مدركين لكُنْه ما يحدث.

تكمن إحدى الأحاجي هنا في تلك الهالة نفسها. ما الذي تفعله على رأس الشاعر الحديث في المقام الأول؟ إنها هناك لتسخر من، وتهزأ بأحد أكثر معتقدات بودلير اتقاداً وتوهجاً كما تنتقدها: بمعتقد الإيمان بقدسية الفن. فنحن نستطيع أن نتلمس إيماناً يكاد أن يكون دينياً بالفن في شعره ونثره جميعاً؛ لذا فإن «الفنان» في 1855 «لا يصدر عن ذاته... لا يأمن إلا الى نفسه.. يموت بلا أولاد. ظل مَلِكَ نَفْسه، راهب نفسه، إله نفسه»[23]. تدور قصيدة «ضياع هالة» حول كيفية إخفاق إله بودلير بالذات. ولكن علينا أن نفهم أن هذا الإله معبود ليس فقط من قبل الفنان بل ومن قبل العديد من «الناس العاديين» الذين يؤمنون بأن الفن والفنان موجودان على مستوى أعلى منهم بكثير، أيضاً وبالقدر نفسه. تقع قصيدة «ضياع هالة» عند نقطة اندماج عالم الفن بالعالم الاعتيادي المألوف. وهذه النقطة ليست نقطة روحية بل فيزيائية مادية، نقطة في إطار لوحة المدينة الحديثة. إنها النقطة التي يتوحد فيها تاريخ التحديث وتاريخ الحداثة.

يبدو أن فالتر بنيامين Walter Benjamin كان أول من رأى وشائج قربى وثيقة بين بودلير وماركس. وعلى الرغم من أن بنيامين لا يعلن هذا بشكل خاص فإن القراء المطلعين على مؤلفات ماركس سيلاحظون وجه الشبه المذهل بين صورة بودلير الشعرية المركزية هنا وبين إحدى الصور الأولى المعروضة في البيان الشيوعي: «وانتزعت البرجوازية عن المهن والأعمال التي كانت تعتبر إلى ذلك العهد محترمة مقدسة، كل بهائها ورونقها وقداستها. وأدخلت الطبيب ورجل القانون والكاهن والشاعر والعالم في عداد الشغيلة المأجورين في خدمتها»[24]. بالنسبة للرجلين كليهما شكلت عملية تمزيق هالة القدسية والقداسة إحدى الممارسات الملازمة للحياة الحديثة، وإحدى الأطروحات المركزية في الفن والفكر الحديثين؛ فنظرية ماركس تضع هذه الممارسة في سياق تاريخي عالمي؛ وشعر بودلير يبيّن الإحساس الذي تحدثه الممارسة نفسها في أعماق الداخل؛ غير أن الرجلين يردّان على هذه التجربة بعواطف مختلفة بعض الاختلاف. فدراما أبطال القدسية في البيان تكون مرعبة ومأساوية: ينظر ماركس إلى الوراء فتبادر عيناه إلى احتضان شخصيات بطولية مثل أوديب Oedipus في كولونوس، ولير Lear على الأرض اليباب، وهي تتصارع مع عناصر الطبيعة؛ باتت معرّاة ومنبوذة، ولكنها غير خانعة أو مستسلمة، دائبة على اجتراح نوع جديد من الكرامة والعز من قلب الدمار والخراب المثقل بالكآبة. وتطوي قصيدة «عيون الفقراء» هي الأخرى على الدراما الخاصة بها في عملية ابطال القدسية، ولكن المعيار هنا يبقى حميمياً أكثر منه مهيباً وتاريخياً، والعواطف هنا تبقى ميلانخولية (حزينة) ورومانسية أكثر منها تراجيدية وبطولية. ومع ذلك فإن قصيدة (عيون الفقراء) والبيان ينتميان الى عالم روحي واحد هو هو. اما قصيدة «ضياع هالة» فتواجهنا بروح شديدة الاختلاف: فالدراما هنا كوميدية اساساً، ونمط التعبير ساخر، والسخرية الكوميدية ناجحة جداً بحيث تُقنع وتحجب مدى

جدية عملية نزع القناع التي تتم على قدم وساق. إن الحل الذي يقدمه بودلير، حيث تنزلق هالة البطل عن رأسه وتتدحرج في الوحل بدلاً من انتزاعها عنوة بحركة مهيبة grand geste، كما كانت الحال مع ماركس (وبورك Burke وبليك Blake وشكسبير)، لا يذكّر إلا بالفودفيل (المسرحية الهزلية)، بالكوميديا الرخيصة، بالمطبات الميتافيزيقية لدى شابلن وكيتون Keaton. إنه يشير إلى أمام نحو قرن سيأتي أبطاله في ثياب نقائض الأبطال أو الأبطال المعكوسين؛ قرن ستكون أكثر لحظات الصدق مهابة فيه ليس فقط موصوفة بل وممارسة عملياً بوصفها عروضاً تهريجية، وصرعات حجرات موسيقا وأندية ليلية؛ تؤدي الخلفية النوع نفسه من الدور الحاسم في كوميديا بودلير السوداء الذي سوف تؤديه في كوميديا شابلن وكيتون السوداء فيما بعد.

تقوم قصيدتا «ضياع هالة» و«عيون الفقراء» باتخاذ البولفار الجديد نفسه أرضية لهما. وعلى الرغم من أن ما يفصل بين القصيدتين لا يتجاوز بضع خطوات قليلة فإنهما تنبثقان روحياً من عالمين مختلفين. إن الهوة الفاصلة بينهما هي الخطوة الفاصلة بين الرصيف وحمأة الشارع، ومتمثلة في الانتقال من الرصيف إلى زحمة العالم السفلي. فعلى الرصيف يعرف الناس من كل الأنماط ومن جميع الطبقات أنفسهم عبر مقارنة أنفسهم ببعضها وهم جالسون أو ماشون. أما في حمأة الزحام فإن الناس مضطرون لأن ينسوا من وماذا يكونون وهم يهرعون طلباً للنجاة بجلودهم؛ إن القوة الجديدة التي جاءت بها البولفارات، القوة التي تجرف في طريقها هالة البطل وتقحمه في حالة ذهنية جديدة، هي حركة المرور الحديثة.

حين بدأ عمل هاوسمان لفتح البولفارات لم يدرك أحد السبب الذي جعله يرغب في أن تكون شديدة الاتساع: من مئة قدم إلى مئة ياردة عرضاً؛ وما إن تم إنجاز المهمة حتى بدأ الناس يرون أن هذه الطرق المفرطة في الاتساع، المستقيمة كالسهام، الممتدة أميالاً، ستكون طرقاً

سريعة نموذجية مثلى لحركة المرور المزدحمة. وحجارة الحصباء التي استخدمت لرصف البولفارات كانت ناعمة الملمس بشكل مثير للانتباه وتوفر انسياباً نموذجياً لحوافر الخيل. للمرة الأولى سيتمكن الفرسان وسائقو العربات في قلب المدينة من سوط جيادهم إلى السرعة القصوى. فشروط الطرق المحسَّنة لم تكتفِ بزيادة سرعة حركة المرور الموجودة من قبل فقط، بل وساعدت - مثلها مثل أوتوستراداات القرن العشرين وعلى مدى أوسع فيما بعد - على إنجاب حركة مرور جديدة أكبر بكثير من توقعات كائن من كان عدا هاوسمان ومهندسيه. فيما بين 1850 و1870 زاد سكان مركز المدينة (دون الضواحي الجديدة الملحقة) بنسبة تقرب من 25 بالمئة، من 1.3 مليوناً إلى 1.65 مليوناً، في حين تضاعف حجم حركة المرور في داخل المدينة ثلاث أو أربع مرات على ما يبدو. وهذا النمو كشف النقاب عن تناقض يكمن في قلب النزعة الحضرية أو المدينية لدى نابوليون وهاوسمان. وكما يقول ديفيد بينكي David Pinkney في دراسته المرجعية التي تحمل عنوان: نابليون الثالث وإعادة بناء باريس، فإن البولفارات الشبيهة بالشريانات «كانت مكلَّفة من البداية بوظيفة مزدوجة: حمل التيارات الرئيسة لحركة المرور عبر المدينة وتوفير شوارع الأسواق التجارية الكبرى. ومع تنامي حجم حركة المرور أثبتت هاتان المهمتان بأنهما متنافرتان». بات الوضع مرهقاً ومرعباً بشكل خاص بالنسبة للأكثرية الساحقة من الباريسيين المشاة. فالطرق المرصوفة بالحصباء وهي مبعث زهو خاص بالنسبة للإمبراطور، الذي لم يمش على قدميه قط، كانت ملأى بالغبار أشهر الصيف وبالوحل في أيام المطر والثلج. قال هاوسمان الذي اصطدم بنابوليون حول الحصباء (أحد الأشياء القليلة التي اختلفا بشأنها) والذي عمل إدارياً على تخريب الخطط الملكية الرامية لتغطية المدينة كلها بهذه المادة، قال إن هذا الغطاء سيجبر الباريسيين «على امتلاك العربات أو السير على عكاكيز»[25].

وهكذا فإن حياة البولفارات الأكثر إشعاعاً وإثارة من أية حياة حضرية سابقة، كانت في الوقت نفسه خطرة ومرعبة بالنسبة لجماهير الرجال والنساء الحاشدة التي أدمنت السير على الأقدام.

ذلك، إذاً، هو المشهد الحديث الأولي لدى بودلير: «كنت أعبر الشارع، بسرعة كبيرة، وفي زحمة فوضى متحركة، مع الموت ينقض عليّ من كل جانب». إن الإنسان الحديث النموذجي الأصلي، كما نراه هنا، هو أحد المشاة الغائصين في دوامة حركة المرور في المدينة الحديثة، هو إنسان يصارع وحيداً حشوداً من الكتل والطاقة، حشوداً ثقيلة، سريعة ومميتة. فحركة المرور المزدهرة في الشارع والبولفار لا تعرف أية حدود مكانية أو زمانية؛ تفيض إلى جميع الأماكن الحضرية؛ تفرض إيقاعها على زمن الجميع؛ تحيل البيئة الحديثة كلها إلى «فوضى متحركة». والفوضى هنا لا تكمن في المتحركين أنفسهم، في المشاة الأفراد أو سائقي العربات الذين ربما كان كل منهم يحاول أن يتبع أنسب الممرات لينجو بنفسه، بل في تفاعلهم، في مجمل حركاتهم داخل فسحة عامة. إن هذا الأمر يجعل البولفار رمزاً نموذجياً لتناقضات الرأسمالية الداخلية: عقلانية في كل من الوحدات الرأسمالية المنفردة مفضية إلى لا عقلانية قائمة على الفوضى في النظام الاجتماعي الذي يلم عِقْدَ هذه الوحدات كلها(*).

(*) لم تكن حركة المرور في الشوارع، بطبيعة الحال، النمط الوحيد للحركة المنظمة المعروفة في القرن التاسع عشر. فالسكك الحديدية كانت موجودة على نطاق واسع منذ ثلاثينيات هذا القرن وكان لها حضور، حتى في الأدب الأوروبي منذ كتاب دوميي والابن (1846 - 1848) لتشارلز ديكنز. ولكن القطارات كانت تتحرك وفق برنامج ثابت على مسارات محددة مسبقاً. وبالتالي كانت، رغم طاقاتها الشيطانية كلها، قد أصبحت لغزاً من الفاز النظام في القرن التاسع عشر.

علينا ان نلاحظ ان تجربة بودلير عن «الفوضى المتحركة» سابقة على أضواء المرور التي استحدثت في أمريكا حوالي عام 1908 ورمزاً رائعاً لمحاولات الدولة المبكرة الرامية لتنظيم فوضى الرأسمالية وعقلنتها.

إن الإنسان في الشارع الحديث، وهو المقحم به إلى قلب هذه الدوامة، يجري دفعه إلى الاعتماد على موارده الخاصة، وهي في الغالب موارد لم يسبق له أن عرف أنه يمتلكها، وإجباره على بذل أقصى جهوده لمط هذه الموارد وتوسيعها في سبيل البقاء. فمن أجل اختراق الفوضى المتحركة، يتعين عليه أن يتكيف ويدوزن نفسه بما ينسجم مع حركاتها؛ يتعين عليه أن يتعلم ليس فقط كيف يتعايش معها بل وكيف يبقى متقدماً عليها ولو خطوة واحدة. لا بد له من أن يغدو ماهراً في التعامل مع العوالم السفلية Soubreauts والقفزات المفاجئة الرشيقة mouvements brusque، مع الانعطافات والتحولات السريعة المباغتة الواخزة، وليس فقط عبر ساقيه وجسده بل ومن خلال عقله وإحساساته أيضاً.

يبين بودلير كيف أن حياة المدينة الجديدة تفرض هذه الحركات الجديدة على الجميع بلا استثناء؛ ولكنه يبين، أيضاً، كيف أنها، لدى عملها هذا، تعزز أيضاً، ويا للمفارقة!، أنماطاً جديدة من الحرية. فمن يعرف كيف يتحرك في حركة المرور وحولها ومن خلالها، يستطيع أن يذهب إلى سائر الأماكن كلها؛ أن يتوغل في الممرات المدينية اللانهائية التي تستطيع حركة المرور نفسها أن تصلها بحرية. ومثل هذه المرونة والقدرة على الحركة تمهّد الطريق المفضي إلى كنز هائل من التجارب والفعاليات الجديدة أمام الجماهير الحضرية من أبناء المدينة.

سيبادر دعاة الأخلاق وفرسان الثقافة إلى شجب هذه المهن الشعبية وإدانتها بوصفها دنيئة، مبتذلة، سوقية، وخالية من القيم الاجتماعية والروحية. ولكن شاعر بودلير، حين يتيح لهالته فرصة السقوط ويتابع الحركة بلا مبالاة، يحقق اكتشافاً عظيماً. فهو يجد، ويا لدهشته! أن هالة نقاء الفن وقدسيته ليست إلا شيئاً عابراً، غير أساسي، بالنسبة للفن، وأن الشعر يستطيع أن يبقى ويزدهر بالقدر نفسه، بل وربما بشكل أفضل، على الضفة الأخرى من البولفار. في تلك الأماكن السفلية

«اللاشاعرية» الشبيهة بالعالم السفلي un mauvais lieu حيث وُلدت هذه القصيدة بالذات. تكمن إحدى مفارقات الحداثة، كما يراها بودلير هنا، في أن شعراءها سيغدون أكثر عمقاً وصدقاً في الشاعرية حين يصبحون أكثر شبهاً بالناس العاديين؛ فحين يلقي الشاعر بنفسه في قلب الفوضى المتحركة للحياة اليومية في العالم الثالث، وهي الحياة التي تشكل فيها حركة المرور الجديدة رمزاً أولياً، يستطيع أن يمتلك هذه الحياة ويوظفها في خدمة الفن. و«الشاعر السيء» في هذا العالم هو الشاعر الذي يتطلع إلى الحفاظ على نقاوته كما هي عن طريق الابتعاد عن الشارع، عن طريق تجنب مخاطر حركة المرور. يريد بودلير أعمالاً فنية تخرج من رحم حركة المرور؛ تنبثق من زخمها الفوضوي، من الخطر والرعب المقيمَيْن الملحاحَيْن جراء الوجود في هذا المكان؛ من الكبرياء والنشوة الهشتين العابرتين لدى الإنسان الذي استطاع أن ينجو بجلده حتى هذه اللحظة. لذا فإن قصيدة «ضياع هالة» تتكشف عن أنها إعلان لشيء تم كسبه؛ إعادة تكريس لطاقات الشاعر على نوع جديد من الفن. فقفزاته الرشيقة، تلك الحركات والانعطافات المفاجئة ذات الأهمية الحاسمة في مسألة البقاء اليومية في شوارع المدينة، تتكشف عن أنها منابع للطاقات الإبداعية أيضاً. وفي القرن اللاحق ستصبح هذه الحركات سمات ملغَّزة للفن والفكر الحداثيين[*].

تتفرع المفارقات الساخرة من هذا المشهد الأولي الحديث وتتكاثر. إنها تتكشف عن الظلال واللونيات التي تزخر بها لغة بودلير. انظروا معي إلى عبارة مثل «وحل الحصباء» فكلمة وحل La fange بالفرنسية ليست

[*] بعد اربعين سنة، مع قدوم إعلانات بروكلين، ستبادر الثقافة الشعبية إلى إنتاج طبعتها الساخرة الخاصة عن هذه المقيدة الحداثية. والاسم (دودجرز) يعبّر عن الطريقة التي تتمكن بها مهارات النجاة في المدينة من التفوق على النفعية وتجاوزها لاكتساب أنماط جديدة من المعاني والقيم، في الرياضة كما في الفن. لا شك أن بودلير كان سيهيم حباً بهذه الرمزية مثله مثل العديد من أخلافه في القرن العشرين.

فقط ترجمة حرفية لكلمة الطين، بل هي أيضاً كلمة مجازية تعني الوحل والقذارة والنذالة والفساد والانحطاط؛ تعني كل ما هو كريه ومقيت. وفي اللغة الخطابية الشعرية الكلاسيكية تشكل طريقة «سامية» لوصف ما هو «دنيء» و«منحط». وبهذا المعنى فإنها تنطوي على بنية هرمية ومسلسل متراتب كامل من معايير وقيم ليست جمالية فقط بل وميتافيزيقية، أخلاقية وسياسية. قد يكون الوحل La famge حضيض العالم الأخلاقي الذي يُرمز إلى قمته بالهالة L'aureole. وتكمن المفارقة الساخرة في حقيقة استحالة ضياع هالة الشاعر ضياعاً كاملاً طالما هي تقع في «الوحل» (La famge)، لأن الكون الهرمي القديم ما زال موجوداً على أحد مستويات العالم الحديث طالما ظلت مثل هذه الصورة مستمرة في الانطواء على المعنى والقوة، وهي كذلك بالتأكيد من وجهة نظر بودلير. غير أن الصورة ليست موجودة إلا وجوداً بالغ الهشاشة. فللحصباء معنى مدمر جذرياً لكل من الوحل La famge والهالة L'aureole: إنها تغطي وتكسو ما هو عال إضافة إلى ما هو دنيء ومنخفض على حد سواء.

لنا أن نغوص أعمق في الحصباء: فالكلمة Macadam ليست فرنسية. إنها مشتقة في الحقيقة من اسم جون ماك آدم John mc Adam من غلاسكو، مخترع قميص الرصف الحديث (طبقة الرصف الحديثة) في القرن الثامن عشر. قد تكون الكلمة الأولى من كلمات تلك اللغة التي بات فرنسيو القرن العشرين يطلقون عليها بسخرية اسم الأنجلوفرنسية أو الفرنسية المؤنجلة Franglais: إنها تمهّد الطريق لسيل من الكلمات الهجينة مثل: Le shopping, le parking, le mobile - home, le drugstore, le weekend وغيرها، وغيرها. وهذه اللغة بالغة الحيوية والحضور بل والإلزام لأنها اللغة الأممية لعملية التحديث. إن كلماتها الجديدة هي وسائط نقل أنماط جديدة للحياة والحركة. قد تبدو الكلمات متنافرة ونشازاً، ولكن مقاومتها عديمة الجدوى مثل مقاومة زخم عملية التحديث بالذات.

صحيح أن عدداً كبيراً من الأمم والطبقات الحاكمة تشعر - ولديها ما يدعوها إلى أن تشعر - بأنها مهددة جراء تدفق كلمات وأشياء جديدة من ضفاف أخرى[*]. ثمة كلمة سوفييتية مرضية (بارانوية) غريبة تعبر عن هذا الخوف ألا وهي كلمة: انفلترازيا infiltrazia: التسلل. غير أن علينا أن نلاحظ أن ما فعلته الأمم عادة، منذ أيام بودلير إلى يومنا نحن، لم يكن، بعد موجة من المقاومة (أو التظاهر بها على الأقل)، مقتصراً على القبول بالشيء الجديد بل ومتجاوزاً ذلك إلى خلق كلمتها الخاصة للدلالة عليه، أملاً في طمس الذكريات المزعجة والبغيضة الموروثة عن التخلف. فالأكاديمية الفرنسية Académie Francaise، اضطرت، بعد أن رفضت إدخال عبارة le parking meter إلى اللغة الفرنسية عبر عقد الستينيات كله، إلى نحت كلمة Le parcmeter والمسارعة إلى تكريسها في السبعينيات).

كان بودلير يعرف كيف يكتب بالفرنسية الكلاسيكية الأنقى والأكثر رشاقة وتأنقاً. ولكنه هنا، مع قصيدة «ضياع هالة»، يتقمص اللغة الناشئة الجديدة ليجترح فناً من جملة النشازات والتنافرات التي تطغى على العالم الحديث كله - وتوحده، ويا للمفارقة!. يقول ماركس في البيان الشيوعي إن المجتمع البرجوازي الحديث يفرض «مكان الانعزال المحلي والقومي - الوطني السابق والاكتفاء الذاتي، قيام صلات شاملة بين الأمم التي تغدو متعلقة بعضها ببعض في كل الميادين. وما يقال عن الإنتاج المادي ينطبق أيضاً على الإنتاج الروحي - الفكري. فثمار النشاط الروحي - الفكري

---

[*] ظلت إنجلترا المركز الرئيسي لبث عملية التحديث في القرن التاسع عشر؛ أما في القرن العشرين فقد انتقل المركز إلى الولايات المتحدة. صحيح أن خريطة توزع القوى تغيّرت ولكن طغيان اللغة الإنجليزية وتفوقها - وهي اللغة الأقل نقاء والأكثر مرونة وقابلية للتكيف بين اللغات الحديثة - كانا أكثر من أي وقت مضى. ومن الوارد أن تبقى صامدة بعد انحطاط الإمبراطورية الأمريكية وانهيارها.

للأمـم»، لاحظـوا الـصورة ومـدى اتـصافها بالمفارقـة والتنـاقض في العالم البرجـوازي، «تغـدو ملكيـة عامـة مـشتركة». ثـم يتـابع مـاركس كلامـه ليقـول «ويصبح من المستحيل أكثر فأكثر على أية أمة أن تظل محصورة في أفقها الـضيق ومكتفيـة بـه. ويتـألف مـن مجمـوع الآداب القوميـة والمحليـة أدب عـالمي». إن وحـل الحـصباء (الماكـادام)، وحـل الطريـق، سـيظهر بوجهـه الحقيقي بوصفه أحد الأسس التي سينبثق منها هذا الأدب العالمي الجديد العائد إلى القرن العشرين[26].

هناك مفارقات ساخرة أخرى إضافة ينضح بها هذا المشهد الأولي. فالهالة التي تسقط في وحل الطريق (وحل الماكادام) تتعرض للخطر ولكنها لا تُدمَّر. إن التدفق العـام لحركـة المـرور يحملها معه ويذيبها في بوتقته. وإحدى السمات البارزة لاقتصاد السلعة والسوق تكمن، كما يقول مـاركس، في سيرورة التحـول اللانهائيـة لقيمـه التبادليـة الـسوقية. ففـي مثـل هـذا الاقتـصاد يكـون أي شـيء مقبـولاً ومرحبـاً بـه إذا كـان ذا ريعيـة؛ ومـا مـن إمكانيـة واحـدة مـن الإمكانيـات البـشرية تكـون مـشطوبة مـن دفـاتر الحسابات؛ تغدو الثقافة مـستودعاً هـائلاً لتخزين كل الأشياء أمـلاً في أن تصبح، ذات يوم، وفي مكان ما من العـالم، قابلة للبيـع. فالهالـة التي يفلتها (أو يرمي بها) الـشاعر الحـديث بوصفها باليـة وعتيقـة قد تتقلـب، بفضل كونهـا عتيقـة وباليـة بالـذات، إلى أيقونـة، إلى ذكريـات ماضـوية مقدسـة بالنـسبة لأولئـك الـذين يحـاولون الهـروب مـن الحداثـة مثـل «الـشاعرين الرديئين» (س) و(ع). ولكن، وياللهول!، يجد الفنان، أو المفكر أو الـسياسي، المنـاوئ للحداثـة، يجـد نفسه في الـشارع نفسه، في الوحـل ذاتـه، جنبـاً إلى جنـب مـع الفنـان أو المفكـر أو الـسياسي، المؤمن بالحداثـة. فهـذه الأجـواء الحديثة تشكّل نهج حياة مادية وروحية على حد سواء، منبعاً رئيساً للمادة والطاقة، بالنسبة للاثنين كليهما.

يكمن الفرق بين الحداثي ونقيضه، بمقدار ما يتعلق الأمـر بهمـا، في

ان الحداثي يتآلف مع هذه الأجواء، في حين يحاول نقيضه معادي الحداثة أن يعاين الشوارع بحثاً عن مخرج. أما بمقدار ما يتعلق الأمر بحركة الأمور فليس هناك أي فرق بينهما على الإطلاق: كلاهما معرض للمخاطر الناجمة عن اندفاع الجياد والعربات التي يعبران طريقها، والتي يعرقلان حركتها الطليقة. لذا فإن المعادي للحداثة، مهما بلغت شدة تمسكه بهالته المنسوجة من خيوط الطهارة الروحية، محكوم، هو الآخر، بأن يفقدها، عاجلاً قبل أن يكون آجلاً. جراء السبب الذي جعل داعي الحداثة وفارسها يفقدها: سيضطر إلى التخلي عن الاتزان والتعقل والتأنق وإلى إتقان الإفادة من نعمة الحركات الرشيقة والقفزات السريعة طلباً للنجاة. مرة أخرى، ليس فارس الحداثة ونقيضه المعادي للحداثة، مهما توهما بأنهما شديدا التناقض والتنافر، إلا شخصاً واحداً في وحل الطريق (وحل الماكادام) ومن وجهة نظر حركة المرور المندفعة في حركة لا نهائية.

إن المفارقات حبلى بالمزيد من المفارقات. فشاعر بودلير يندفع إلى مجابهة «الفوضى المتحركة» لحركة المرور. ويكافح ليس فقط للنجاة بجلده، بل ولتأكيد كرامته وشرفه في قلب زحمتها. غير أن نمط فعله يبدو منطوياً على هزيمة الذات، لأنه يضيف متحولاً إضافياً آخر يستحيل التكهن به إلى كلية غير مستقرة أساساً. فالجياد وفرسانها، والعربات وسائقوها دائبون على التسابق فيما بينهم من جهة، والحرص على عدم التصادم من جهة ثانية في الوقت نفسه. وفي قلب هذه الدوامة يكونون أيضاً مجبرين على مراوغة أرتال المشاة الذين يمكن في أية لحظة أن يقفزوا إلى قلب الشارع، مما يجعل حركتهم أقل استقراراً وثقة وبالتالي أكثر انطواء على الخطر. لذا فإن الفرد الذي يكافح ضد الفوضى المتحركة لا يفعل شيئاً أكثر من زيادة شدة الفوضى ومن مفاقمتها أكثر فأكثر.

غير أن هذه الصياغة بالذات تشي بطريقة من شأنها أن تفضي إلى ما وراء مفارقة بودلير الساخرة، وإلى خارج دائرة الفوضى المتحركة نفسها.

فماذا لو استطاعت الحشود الهائلة من الرجال والنساء المصابين بالرعب جراء حركة المرور الحديثة أن تتعلم فن مجابهتها مجتمعة؟ وهذا الأمر سوف يحدث بعد ما لا يزيد عن ست سنوات من ظهور قصيدة «ضياع هالة» (بعد ثلاثة أعوام من موت بودلير)، أيام كومونة باريس في 1871، ومرة أخرى في بطرسبيرغ 1905 و1917، وفي برلين عام 1918، وفي برشلونة في 1936، وفي بودابست في 1956، وفي باريس مرة أخرى في عام 1968، كما في العشرات من المدن في مختلف أرجاء العالم منذ أيام بودلير إلى يومنا هذا، سوف تتقلب البولفارات فجأة إلى مسرح لمشهد أولي حديث جديد. لن يكون هذا المشهد الجديد من النوع الذي كان يحلو لنابوليون وهاوسمان أن يروه، إلا أنه مع ذلك مشهد كان نمط تخطيط المدن لديهما قد ساعد على تشكيله.

لدى قراءتنا للتواريخ والمذكرات والروايات القديمة من جديد، أو لدى استعراضنا للصور وأشرطة الأنباء القديمة مرة أخرى، أو لدى استثارتنا لذكرياتنا الشاردة عن عام 1968، فإننا سوف نرى طبقات بأسرها وجماهير كاملة تخرج إلى الشارع في اندفاعة واحدة. سوف نتمكن من تمييز مرحلتين اثنتين في نشاطها. في الأولى يوقف الناس العربات ويقلبونها رأساً على عقب ويطلقون حرية الجياد: إنهم هنا يثأرون لأنفسهم من حركة المرور عبر تفكيكها إلى عناصرها الأصلية العاطلة، وبعد ذلك يبادرون إلى إدخال الركام الذي خلقوه في صروح متاريسهم المتعالية: إنهم يعيدون دمج العناصر المنعزلة التي لا حياة فيها وتحويلها إلى أشكال فنية وسياسية جديدة مفعمة بالحرية. للحظة واحدة ساطعة ومتألقة بهاءً تجتمع زحمة حالات العزلة التي لا تُعد ولا تُحصى والتي تؤلف المدينة الحديثة في إطار نوع جديد من المجابهة، لتصنع شعباً (لتفرز الشعب المتماسك): «إن الشوارع هي ملك الشعب»: إنهم يمسكون بزمام مادة المدينة الأولى والأساس ويجعلونها تخصهم هم.. ولفترة زمنية غير طويلة

تترك الحداثة الفوضوية للحركات السريعة المنعزلة مكانها لحداثة قائمة على حركة الجماهير. فـ«بطولة الحياة الحديثة» التي ظل بودلير تواقاً لأن يراها سوف تخرج من رحم مشهده الأولي في الشارع. إن بودلير لا يتوقع لهذه الحياة الجديدة (أو غيرها) أن تدوم. إنها ستظل تتولد وتتولد مرة بعد أخرى من تناقضات الشارع الداخلية العميقة. قد تتفجر حياة في كل لحظة، حين تكون احتمالاتها هي الأضعف في الغالب. وهذه الإمكانية تشكل بريق أمل مفعم بالحياة في عقل الإنسان الغائص في وحل الطريق (وحل الماكادام)، الغارق في الفوضى المتحركة، هائماً على وجهه.

هـ- القرن العشرون: الهالة والأوتوستراد

من نواح غير قليلة تبدو حداثة مشاهد بودلير الأولية الحديثة فتية ومعاصرة بصورة لافتة للنظر. ومن نواح أخرى يبدو شارع بودلير وروحه قديمين بشكل يكاد يكون غريباً. لا يعود هذا إلى قيام عصرنا بحل الصراعات التي أسبغت الحياة والطاقة على ديوان «كآبة باريس»، أي على الصراعات الحقيقية والأيديولوجية، على الصراعات العاطفية بين الأحبة، على الصراعات بين القوى الفردية ونظيرتها الاجتماعية، على الصراعات الروحية داخل الذات، بل بالأحرى إلى أن زماننا اهتدى إلى أساليب جديدة لحجب الصراع وإحاطته بالألغاز. يكمن أحد الفروق الكبرى بين القرنين التاسع عشر والعشرين في حقيقة أن قرننا قد أبدع شبكة من الهالات الجديدة لإحلالها محل جملة الهالات التي مزقها قرن بودلير وماركس.

لا يتجلى هذا التطور في أي مكان بمقدار ما يتجلى في ملكوت فضاء المدينة. لا بد لنا، إذا ما تصورنا أحدث المجمعات الحضرية المكانية التي تخطر ببالنا، سائر تلك المجمعات التي استُحدثت، مثلاً، منذ نهاية الحرب العالمية الثانية بما فيها جميع أحيائنا الحضرية الأحدث والبلدات الجديدة، من أن نواجه قدراً من الصعوبة في تخيّل حدوث مجابهات بودلير

الأوليـة هنـا. ليـست هـذه مـصادفة: فالفـضاءات الحـضرية كانت، في الحقيقـة،، عـبر القـسم الأكبر مـن قرننـا، تُصمم وتُنظم بصورة منهجية لـضمان عـدم حـدوث المـصادمات والمجابهـات في هـذه الفـضاءات. كان البولفار هو السمة المميزة لتخطيط المدينة في القرن التاسع عشر بوصفه إحدى وسائل تجميع مجموعة متفجرة من القوى المادية والبشرية؛ أما العلامة الفارقة لتخطيط المدن في القرن العشرين فقد تركزت على الأوتوستـرادات (الطرق العريضة)، كسبيل لبعثرة تلك القوى، وتمزيقها شر ممزق. ثمة ديالكتيك غريب في الأمر؛ فأحد أنماط الحداثة يشحن نفسه بالطاقة من جهة ويستهلك ذاته من جهة أخرى وهو يحاول أن يجهز على نمط آخر، وكل ذلك باسم الحداثة.

إن مـا يجعـل هندسـة العمـارة الجديثـة في القـرن العـشرين مـثقلاً بالمكر والخداع بنظرنـا، هـو بالـضبط ذلـك المنطلق البودليري الـذي تنبثق منه، وهو منطلق سرعان ما يبذل أقصى ما لديه من جهد لطمسه وإزالته مـن الوجـود. هـاكم لوكوربوزييـه Le Corbusier، ربمـا أعظـم مهندسـي العمارة في القرن العشرين وأكثرهم نفوذاً بالتأكيد في الأوربانيزم (تخطيط المدن) L'Urbanisme (وقد ترجم عنوان الكتاب إلى مدينة الغد The City of Tomorrow) بالإنجليزية، وهو بيانه الحداثي العظيم الصادر في 1924. استذكرتْ مقدمته تجربة ملموسة كانت منبع رؤيته العظيمة كما يقول هو[27]. لا يتعين علينا أن نأخذ كلامه بحرفيته، ولكن علينا أن نفهم قصته بوصفها حكاية رمزية ذات مغزى أخلاقي تنتمي إلى الحداثة، حكاية شبيهة شكلاً بحكاية بودلير. بدأت الحكاية على أحد البولفارات، بل على الشانزليزيه تحديداً ذات ليلة صيفية هندية في عام 1924. كان الرجل قد خرج ليقوم بمشوار هادئ في غسق المساء، ولكنه ما لبث أن وجد نفسه مقذوفاً على الشارع تحت تأثير حركة المرور. حدث هذا بعد بودلير بنصف قرن، وكانت السيارة قد غزت البولفارات وهي ملأى بالقوة: «بدا كما لو

أن العالم جُنّ فجأة» وبين اللحظة والأخرى كان يحس «بتنامي غضب حركة المرور. وكل يوم جديد كان يزيد من ثورتها وهياجها» (وهنا يتعرض إطار الزمن والتوتر الدرامي لقدر من الانكسار)، لقد أحس لوكوربوزييه بالخطر والهشاشة وبأكثر الطرق مباشرة: «أن نغادر بيوتنا كان يعني، لحظة عبورنا للعتبات، أننا في خطر أن نتعرض للقتل من قبل السيارات العابرة». يعقد لوكوربوزييه، في زحمة الصدمة والارتباك، مقارنة بين الشارع (والمدينة) في كهولته وبين نظيره في سني شبابه قبل الحرب العظمى، ويقول: «أعود بذاكرتي عشرين سنة إلى الوراء، إلى شبابي أيام الدراسة: كان الشارع آنذاك ملكاً لنا؛ كنا نغني فيه؛ كنا نتجادل فيه، فيما كانت حافلة الجياد تمر منسابة بنعومة ورقة» (خط التأكيد مني) يعبِّر الرجل عن حزن ومرارة كئيبين قديمين قدم الثقافة نفسها، ويشكلان إحدى الموضوعات الخالدة الأبدية الأزلية للشعر: O'u sont les neiges d'antan? إلى أين طار ألقُ الحلم؟ ولكن تعاطفه مع أنسجة الفضاء الحضري والزمن التاريخي يجعل حلمه الماضوي النوستالجي طازجاً وجديداً مفعماً بالنضارة. «كان الشارع آنذاك ملكاً لنا». كان انتماء الطلاب الشباب للشارع، انتماءهم للعالم: كان الشارع، أو بدا لهم على الأقل، مفتوحاً أمامهم، يخصهم ليتحركوا فيه وعبره بخطوات وئيدة تتيح الفرصة للنقاش والغناء على حد سواء. كان بوسع البشر والحيوانات والعربات أن تتعايش بسلام في نوع من النعيم الحضري. كانت أمداء هاوسمان الفسيحة ممتدة أمامهم جميعاً، مفضية إلى قوس النصر Arc de Triomphe آخر المطاف. غير أن السحر بات الآن منتهياً؛ فالشوارع تخص حركة المرور؛ وما على الرؤيا إلا أن تلوذ بالفرار طلباً للنجاة.

كيف تستطيع الروح أن تنجو بجلدها من مثل هذا التغيير؟ دلّنا بودلير على مخرج واحد ألا وهو تحويل الحركات الرشيقة السريعة والعوالم السفلية للحياة في المدينة الحديثة إلى ملامح ملغزة لفن جديد من

شأنه أن يجمع أبناء الحداثة في إطار واحد. وعند التخوم الشعثاء لخيال بودلير لمحنا حداثة أخرى ممكنة: الاحتجاج الثوري الذي يقلب حشداً من الكيانات الحضرية المنعزلة إلى شعب، فيستعيد شارع المدينة لصالح حياة البشر. أما لوكوربوزييه فسوف يأتي باستراتيجية ثالثة ستقود إلى حداثة ثالثة من نمط بالغ القوة والجبروت. بعد أن شق طريقه عبر حركة المرور، لحظة نجاته بالكاد، ينطلق فجأة في قفزة جريئة: يتماهى كلياً مع القوى التي دأبت على إثقال كاهله:

> «في ذلك اليوم الأول من تشرين الأول، 1924، كنت أسهم في الميلاد العملاق التنيني الجديد لظاهرة جديدة... لظاهرة حركة المرور. سيارات، سيارات، سريعة، سريعة! يغدو المرء أسيراً للحماس، ممتلئاً به وبالمتعة والفرح... متعة القوة. إنها السعادة البسيطة الساذجة النابعة من الغرق في بحر من القوة، من الطاقة؛ لا يسعك إلا أن تشارك في القوة؛ لا يسعك إلا أن تسهم في هذا المجتمع الذي يبزغ فجره هذه اللحظة؛ لا يسعك إلا أن تثق بهذا المجتمع الجديد الذي سيهتدي إلى تعبير رائع عن قوته وسلطانه. لا يسعك إلا أن تؤمن بهذا المجتمع».

كانت هذه القفزة الأورويلية (نسبة لجورج أورويل) على صعيد الإيمان كانت بالغة السرعة وشديدة الإبهار (مثلها تماماً مثل حركة المرور تلك) حتى بدا لوكوربوزييه شبه غافل عن حقيقة أنه أقدم عليها. في لحظة معينة نجده ذلك الإنسان البودليري المألوف في الشارع، ذلك الإنسان الذي يراوغ حركة المرور ويتصارع معها؛ وبعد لحظة واحدة تنقلب وجهة نظره انقلاباً جذرياً حتى بات يعيش ويتحرك ويتكلم من داخل حركة المرور. في لحظة معينة يتكلم عن نفسه، عن حياته وتجربته

الخاصة، «أعود بالذاكرة إلى الوراء عشرين سنة.. كان الشارع آنذاك ملكاً لنا»، وفي اللحظة التالية يختفي الصوت الشخصي اختفاء كاملاً وكلياً، متحللاً في طوفان من السيرورات التاريخية - العالمية. إن الفاعل الجديد هو ضمير المفرد الغائب أو المخاطب غير العاقل المجرد وغير الشخصي on «One» «هو» أو «انت» المفعم بالحياة من منبع قوة العالم الجديد. بدلاً من تعرضه للتهديد بالخطر من جانب تلك القوة، بات الآن قادراً على الغوص في أعماقها، على الإيمان بها، على الاندماج معها؛ وبدلاً من الحركات الرشيقة السريعة M ouvements Brusque. والعوالم السفلية Soubresauts التي اعتبرها بودلير جوهر الحياة الحديثة اليومية، فإن إنسان لوكوربوزييه الحديث سوف يقوم بحركة كبيرة واحدة من شأنها إلغاء ضرورة أية حركات إضافية؛ بقفزة كبرى واحدة ستكون هي الأخيرة. إن إنسان الشارع سيندمج بالقوة الجديدة عبر تحوله إلى إنسان في السيارة.

إن صورة الإنسان الجديد في السيارة ستتجب ألغاز تخطيط المدن الحديث في القرن العشرين وتصميماته. يقول لوكوربوزييه إن الإنسان الجديد بحاجة إلى «نمط جديد من الشارع»، نمط من شأنه أن يكون «آلة لحركة المرور»؛ أو إذا أردنا صورة مجازية بديلة «مصنعاً لإنتاج حركة المرور». لا بد لأي شارع حديث من أن يكون «جيد التجهيز مثل اي مصنع[28]». والنموذج الأفضل تجهيزاً في هذا الشارع، كما في المصنع الحديث، هو الأشمل أتمته: لا بشر عدا أولئك الذين يشغلون آليات؛ لا مشاة غير مدرعين وغير مؤللين يعيقون التدفق؛ أما «المقاهي وأماكن الاستراحة فلن تبقى تلك الفطور التي تُجهز على أرصفة باريس»[29] لأن الماكادام (الإسفلت - الشارع المرصوف - الحصباء) سيكون ملكاً لحركة المرور وحدها في مدينة المستقبل.

تتولد رؤيا لعالم جديد من لحظة لوكوربوزييه السحرية على الشانزيلزيه Champs Elysées: رؤيا عالم شديد التماسك من أبراج عالية

محاطة بأمداء فسيحة من المروج الخضراء والأماكن المفتوحة - رؤيا «البرج في الحديقة» - مترابطة بشبكة من الأوتوستراردات المحلقة، مزودة بمرائب سيارات وأسواق تجارية مقنطرة تحت الأرض. كانت هذه الرؤيا منطوية على فكرة سياسية واضحة تم التصريح بها في الكلمات الأخيرة من نحو هندسة معمارية جديدة: «إما هندسة معمارية أو ثورة. إن تجنب الثورة أمر ممكن».

لم يتم التقاط المعاني السياسية وفهمها فهماً كاملاً في ذلك الحين، وليس واضحاً ما إذا كان لوكوربوزييه نفسه محيطاً بها إحاطة كلية، غير أن علينا أن نكون قادرين على فهمها الآن. أكدت الأطروحة Thesis التي ساقها أبناء المدن من 1789، وعبر القرن التاسع عشر كله، وفي أثناء الانتقاضات الثورية العظمى لدى انتهاء الحرب العالمية الأولى، على أن الشوارع هي ملك الشعب. أما النقيض أو الأطروحة النقيضة Anti - thesis، وهنا يكمن إسهام لوكوربوزييه الكبير على: لا شوارع، لا بشر! في شارع المدينة في فترة مابعد هاوسمان كانت التناقضات الاجتماعية، والنفسية - الروحية الأساس للحياة الحديثة، كانت متركزة وموشكة، على الدوام، على الانفجار. ولكن لوكوربوزييه قال بوضوح بالغ في 1929: «إن علينا أن نقتل الشوارع!»[30]. فهذه التناقضات قد لا تعود قط إلى التفاقم فيما لو توفرت، فقط، إمكانية مسح هذا الشارع وإزالته من الخارطة. لذا فإن الهندسة المعمارية والتخطيط الحديثين خلقا طبعة محدثة مما هو رعوي: خلقا عالماً ممزقاً على الصعيدين المكاني والاجتماعي، الناس هنا، وحركة المرور هناك، العمل هنا، والمساكن هناك، الأغنياء هنا، والفقراء هناك، فالحواجز المؤلفة من المروج الخضراء والاسمنت فاصلة بين هنا وهناك، حيث تستطيع الهالات أن تبدأ بالنمو حول رؤوس الناس مرة أخرى»".

---

[30] لم ينجح لوكوربوزييه قط في تحقيق إنجازات كبيرة عبر خططه الدائبة المرتكزة على تدمير باريس. غير ان عدداً غير قليل من رؤاه الأشد غرابة تحقق في عهد بومبيدو

ترك هذا الشكل من الحداثة بصمات عميقة على سائر مناحي حياتنا جميعاً. فتطوير المدن الحاصل خلال السنوات الأربعين الماضية، في البلدان الرأسمالية والاشتراكية على حد سواء، انقضّ انقضاضاً منهجياً مبرمجاً، وحقق في الغالب قدراً غير قليل في النجاح في الإجهاز على «الفوضى المتحركة» التي كانت إحدى سمات حياة المدينة في القرن التاسع عشر. ففي البيئة الحضرية الجديدة، من مدينة ليفراك Lefrak إلى مدينة سنتشوري Century، ومن ساحة بيتش تري في أطلنطا Detroits Renaissance Center، تعرض الشارع الحديث القديم، بمزيجه المتطاير وسريع الاشتعال من الناس وحركة المرور، من المحلات التجارية ودور السكن، من الأغنياء والفقراء، للتصنيف والتقطيع والتمزيق إلى شقق منفصلة، ذات مداخل ومخارج مراقبة بصورة دقيقة وخاضعة للسيطرة ذات أماكن شحن وتفريغ وراء الكواليس، ذات مواقف سيارات ومرائب تحت الأرض.

وهذه الأماكن كلها مع جميع الناس الذين يملؤونها ويشغلونها، منظمة ومحمية أكثر من أي مكان أو فرد في مدينة بودلير. فالقوى الفوضوية المتفجرة التي قامت عملية تحديث المدن يوماً بلم شملها، جاءت موجة جديدة من التحديث، موجة مدعومة بأيديولوجية قائمة على تطوير

Pompidou، حين اخترقت الأوتوسترادات المحلقة الضفة اليمنى: حين تم تدمير أسواق الهال Halles الكبرى؛ حين تمت إزالة عشرات الشوارع المزدحمة، وحين جرى تسليم أحياء أساسية ومقدسة للمتعهدين «المطورين Les promoteurs» فقاموا بمسحها دونما أثر. انظر كتاب باريس قرن من التغيير 878 – 1978 لمؤلفه نورما ايفنسون Norma Evnson (يال 1979)، ومقال جين كريمر J. Cramer مراسل في أوروبا: باريس النيويوركر، 1978/6/19، ومقال ريتشارد كوب R. Cobb «اغتيال باريس» في النيويورك ريفيو أوف بوكس، 1980/2/7، وجملة من أفلام غودار الأحدث، وخصوصاً فيلم Two or Three Things I Know about Her 1973.

الحداثة، لتفرط عقدها وتبعثرها. ليست نيويورك الآن إلا واحدة من المدن الأمريكية القليلة التي ما تزال قادرة على توفير فرص التحقق لمشاهد بودلير الأولية. فعلى الصعيدين الاقتصادي والسياسي محكومة ومدانة بأنها عقيم، بالية، متبلية بالآفات المزمنة، مقوَّضة جراء انعدام الاستثمارات والتوظيفات، محرومة من فرص النمو، معرضة على الدوام لأن تخسر في التنافس مع أماكن ومناطق تُعتبر أكثر «حداثة». تكمن المفارقة المأساوية التي تعاني منها عملية تخطيط المدن الحديثة في انتصارها الذي ساعد على تدمير الحياة الحضرية أو المدينية التي عقدت الآمال على إطلاق حريتها بالذات[*].

---

[*] لابد من التفصيل، كان لوكوربوزييه يحلم بحداثة مفرطة قادرة على لم جراح المدينة الحديثة. أما السمة الأكثر نموذجية لحركة الحداثة في الهندسة المعمارية، فكانت حقداً بالغ الحدة للمدينة وكراهية بلا حدود لها، وأملاً متقداً في أن التصميم والتخطيط الحديثين سوف يزيلانها من الوجود. كانت إحدى الكليشيهات الحداثية الأولى متركزة على تشبيه المترويول بمركبة السفر أو بعربة الخيل الخفيفة (بعد الحرب العالمية الأولى). يمكن العثور على توجه حداثي نموذجي إزاء المدينة في كتاب المدى والزمن والهندسة المعمارية، الذي هو مؤلف مرموق لأكثر تلامذة لوكوربوزييه تعقيداً، والذي كان الكتاب الذي فاق غيره تداولاً خلال جيلين كاملين من أجل تحديد معيار الحداثة. تنتهي الطبعة الأصلية للكتاب المؤلف في 948 - 1939 بإطراء شبكة روبرت موزيس Robert Moses الجديدة من الشوارع المخترقة للمدينة التي يعتبرها جيدون Giedion نموذجاً مثالياً للتخطيط والإنشاءات في المستقبل. فالأوتوستراد، أو الشارع العريض يبين أنه «لم تعد هناك أية فسحة لشارع المدينة المثقل بحركة المرور المنساب بين أرتال من البيوت السكنية. من المستحيل السماح له بأن يدوم» (832) تأتي هذه الفكرة مباشرة من كتاب مدينة الغد. ولكن الأمر المختلف والمزعج هو اللهجة. فحماس لوكوربوزييه الغنائي الحالم تم استبداله بنفاد الصبر المشاكس والعدواني لدى المفوض (الكوميسير) (ضابط الشرطة). الا تفوح رائحة البوليس من عبارة «من المستحيل السماح بأن يدوم!»؟ إن ما يأتي بعد ذلك ينطوي حتى على قدر اكبر من الشؤم: «تبدو» مجمعات أوتوستردات المدينة (متطلعة إلى الزمن الذي سيتم فيه اختزال المدينة

في تقابل بالغ الغرابة مع عملية تسوية المشهد الحضري المديني هذه، انتج القرن العشرون أيضاً تسوية بائسة وكئيبة على صعيد الفكر الاجتماعي. فالتفكير الجاد بالحياة الحديثة تمحور حول نقيضين عميقين يمكن أن نطلق عليهما، كما أشرت من قبل، اسم «عبادة الحداثة» (تحويل الحداثة إلى صنم معبود) و«اليأس الثقافي والحضاري». بنظر عبدة أوثان الحداثة من مارينيتي Marinetti ومایاكوفسكي Mayakovsky ولوكوربوزييه Le Corbusier إلى باكستر فولر Buckmister Fuller ومارشال ماك لوهان M.M. Luhan وهيرمان كاهن H. Kahn الأخيرين، بدت سائر النشازات الشخصية والاجتماعية التي تعج بها الحياة الحديثة قابلة للحل عبر جملة من الوسائل والأساليب التكنولوجية والإدارية؛ وهذه الوسائل والأساليب متوفرة، ولا تدعو الحاجة إلا إلى توفر قادة يمتلكون إرادة استخدامها. أما بالنسبة لحالمي اليأس الثقافي أو القنوط الحضاري، من ت. إ. هولم T.E. Hulme وإيزرا باوند E. Pound واليوت Elliot، واروتيغا Ortega، إلى ايلول Ellul وفوكو Foucanlt وصولاً إلى ارندت Arendt وماركوز Marcuse، فإن الحياة الحديثة كلها تبدو بمجملها فارغة، عقيم، مسطحة «أحادية البعد». خالية من الإمكانيات الإنسانية: أي شيء يبدو أو يتظاهر كما لو كان حرية أو جمالاً ليس في الحقيقة إلا قناعاً لنوع أعمق من العبودية والبشاعة أو الهول. علينا أن نلاحظ أولاً، أن نمطي

المصطنعة، بعد إجراء العملية الجراحية الضرورية، لإعادتها إلى حجمها الطبيعي). إن هذا الذي يتسم بالطابع اللاذع لواحد من هوامش السيد كورتز Kurtz، يشي بحقيقة أن الحملة ضد الشارع لم تكن، بالنسبة لجيلين من المخططين، إلا مرحلة واحدة من حرب أوسع على المدينة الحديثة نفسها.

إن الخصومة بين الهندسة المعمارية الحديثة، والمدينة هي التي غاص فيها واكتشفها روبرت فيشمان Robert Fishman بقدر كبير الحساسية في كتاب Urban Utopias in the Twentieth Century، (بيسك بوكس، 1977).

التفكير هذين كليهما يخترقان الانقسامات السياسية بين اليسار واليمين؛ وأن كثيرين تمسكوا بهذين القطبين كليهما في فترات مختلفة من حياتهم، بل وحتى أن بعضهم حاول أن يتمسك بالاثنين معاً في وقت واحد. ثانياً، نستطيع أن نتلمس القطبين كليهما لدى بودلير الذي قد يحق له (كما ألمحت في القسم الثاني) أن يدعي اختراعهما كليهما بالفعل. غير أننا نستطيع أيضاً أن نهتدي لدى بودلير إلى شيء غير موجود عند معظم من جاؤوا بعده: تصميم على مصارعة تعقيدات الحياة الحديثة وتناقضاتها، حتى آخر رمق من طاقته؛ على إيجاد نفسه وخلقها في قلب معاناة الفوضى المتحركة لهذه الحياة وجمالها.

من المفارقات الساخرة أن عمليات تغليف الحياة الحديثة بالألغاز وعمليات تدمير بعض أكثر إمكانياتها إثارة استمرت، على الصعيدين النظري والعملي كليهما، باسم الحداثة التقدمية بالذات. غير أن تلك الفوضى المتحركة القديمة ظلت مسيطرة على العديد منا، أو ربما جددت سيطرتها، على الرغم من كل شيء. فالنزعة المدينية – الحضرية دأبت عبر العقدين الماضيين على صياغة مفهوم هذه السيطرة وتشديد قبضتها. كتبَ جين كاكوبز Jane Jacobs الكتاب النبوئي عن هذه النزعة الجديدة، وهو الكتاب الذي جاء بعنوان: موت المدن الأمريكية الكبرى وحياتها، وقد نشر عام 1961. طرحت جاكوبز طرحاً ممتازاً جملة من الأمور هي:

أولاً: كانت الأمداء الحضرية التي أنجبتها الحداثة نظيفة ومنظمة على المستوى المادي، ولكنها ميتة اجتماعياً وروحياً؛ ثانياً: كانت الآثار الوحيدة المتبقية من زحمة القرن التاسع عشر وصخبه وتنافره العام هي التي أبقت الحياة الحضرية المعاصرة مستمرة؛ ثالثاً: كانت «الفوضى المتحركة» الحضرية القديمة في حقيقة الأمر فوضى غنية غنىً مدهشاً ونظاماً إنسانياً معقداً، غابت عن الحداثة لا لشيء إلا لأن ألغاز نظامها كانت ميكانيكية، مختزلة وضحلة؛ رابعاً وأخيراً: كان ما لا يزال يعتبر حداثة في الستين قابلاً

لأن يتكشف عن أنه سريع الزوال وقد بات عتيقاً أو بالياً(*). وعبر العقدين الأخيرين حظي هذا التصور بتأييد واسع النطاق مفعم بالحماس، كما ناضلت جماهير امريكية غفيرة بثبات في سبيل إنقاذ أحيائها ومدنها من عمليات التخريب التي تمارسها عمليات التحديث المؤللة. فكل حركة لوقف شق احد الأوتوستراردات ليست إلا حركة تضفي نبضة حياة جديدة على الفوضى المتحركة القديمة؛ على الرغم من تحقق نجاحات معينة هنا وهناك فإن أحداً لم يمتلك القوة القادرة على تحطيم الزخم المتراكم للهالة وللأوتوستراد. ومع ذلك فقد وُجد ما يكفي من الناس المتمتعين بما يكفي من الحماس والاندفاع وروح التضحية لخلق تيار تحتي قوي؛ لشحن حياة المدينة بمقادير جديدة من التوتر والإثارة والحدة طوال بقائها.

(*) «من غير المريح أن نعتقد بأن على شباب اليوم، الشباب الذين يتدربون الآن لدخول حياتهم العملية، أن يتقبلوا، انطلاقاً من ضرورة أن يكونوا حديثين في تفكيرهم، تصورات عن المدن وحركة المرور ليست فقط غير قابلة للتنفيذ بل ولم تتم إضافة أي شيء جديد ينطوي على مغزى ما إليها منذ أن كان آباؤهم أطفالاً. (موت المدن الأمريكية الكبرى وحياتها) (راندوم هاوس، فينتج، 1961). ووجهة نظر جاكوبز هذه مطورة بصورة مثيرة من قبل ريتشارد سينيت R. Sennet في كتاب فوائد الفوضى: الهوية الشخصية وحياة المدينة (1970)، وفي كتاب عراب السلطة (1974) لمؤلفه روبرت كارو R. Caro، ثمة أيضاً أدبيات أوروبية وفيرة بهذا المعنى. انظر مثلاً المدينة: بلدة جديدة أم بلدة مسقط رأس (1970) لمؤلفه فليزيتاس لينزروميس.

وفي نطاق مهنة الهندسة المعمارية يبدأ نقد نمط لوكوربوزييه للحداثة واشكال عقم الأسلوب الأممي ككل، مع روبرت فنتوري R. Vanturi في كتاب تعقيد الهندسة المعمارية وتناقضاتها الذي قدم له فانسان سكولي V. Scully (متحف الفن الحديث، 1966) وفي العقد الماضي بات الكتاب ليس مقبولاً بصورة عامة فقط بل وراح يفرز نوعاً من التزمت إزاء وجهات النظر الواردة فيه. لقد جرى تقنين هذا بأعلى قدر من الوضوح في كتاب لغة هندسة عمارة ما بعد الحداثة (ريزولي، 1977)، لمؤلفة تشارلز جنكس Ch. Jencks.

وثمة دلائل تشير إلى احتمال دوامها لمدة أطول مما ظُن، حتى من قبل أكثر الناس ولعاً بها. تبدو الصورة الرعوية المؤللة موشكة على الانهيار والإفلاس في زحمة المخاوف والهواجس الملازمة لأزمة الطاقة المعاصرة، فتبدو الفوضى المتحركة لمدننا الحديثة الموروثة عن القرن التاسع عشر أكثر تنظيماً واتساقاً وأشد راهنية. لذا فإن حداثة بودلير، كما قدمتها هنا، قد تتكشف عن أنها ذات علاقة أوثق بزماننا مما يزمانه هو، فأبناء مدن اليوم وبناتها قد يكونون الأشخاص الذين عانقهم واحتضنهم Épousé حقيقة في صورته الشعرية.

يشي هذا كله بأن الحداثة تنطوي على تناقضاتها الداخلية الخاصة بها وعلى ديالكتيكها الخاص بها؛ وبأن أشكالاً من الفكر والرؤيا الحداثية قد تتعرض للتجمد والتخثر فتتحول إلى معتقدات متزمتة جامدة ودوغمائية لتصبح بالية وعتيقة؛ وبأن أشكالاً أخرى من الحداثة قد تبقى مغمورة خلال أجيال دون أن تتعرض للتجاوز؛ وبأن أعمق الجروح الاجتماعية والروحية التي تحدثها الحداثة قد تلتئم مرة بعد أخرى دون أن تتماثل للشفاء الكامل الفعلي. إن الرغبة المعاصرة في مدينة مكشوفة الاضطراب حادة الحيوية هي رغبة في فتح جروح قديمة ولكنها حديثة بامتياز مرة أخرى. إنها رغبة في العيش بشكل مكشوف مع الطابع الممزق وغير القابل للتوفيق لحياة، وفي استجرار الطاقة من صراعاتنا الداخلية حيثما قادتنا آخر المطاف. إذا تعلمنا عبر إحدى صيغ الحداثة كيف ننسج هالات حول أماكننا وذواتنا، فإننا نستطيع أن نتعلم من صيغة حداثة أخرى، إحدى الصيغ الأقدم. ولكننا نرى الآن إحدى الصيغ الأحدث أيضاً، كيف نضيع هالاتنا فنهتدي إلى العثور على أنفسنا من جديد.

هوامش الفصل الثالث:

1- بودلير: المؤلفات الكاملة (منشورات سوي 1968) بإشراف مارسيل روف.

2- بودلير (نيوديركشنز، 1958).

3- رسام الحياة الحديثة ومقالات أخرى، ترجمة وإصدار جوناثان مين، (فايدون، 1965).

4- سياسة اليأس الثقافي: دراسة في صمود الأيديولوجيا الألمانية، فريتز شترن، (كاليفورنيا 1961).

5- مقالات بودلير النقدية صالونات موجودة في الفن بباريس، 45 - 1862 ترجمة جوناثان مين، (فايدون 1965).

6- الفن والفعل، بيتر غاي، (هاربر ورو 1976)، وجوه من الحداثة، ماتي كالينيشو.

7- قد يكون بودلير متأثراً بالسان سيمونيين في إيمانه بقدرة البرجوازية على تلقي الفن الحديث. أمريكان هيستوريكال ريفيو، 73 (1967)، مقال دونالد درو إيجبرت.

8- رسام الحياة الحديثة.

9- المصدر السابق.

10- البرجوازية المطلقة: الفنانون والسياسة في فرنسا 48 - 1951، ت. ج. كلارك (نيورك، 1973).

11- الفن في باريس.

12- المصدر السابق.

13- صالون 1859.

14- المصدر السابق.

15- الفن في باريس.

16- «بطولة الحياة الحديثة».

17- رسام الحياة الحديثة.

18- تشارلز بودلير: شاعر غنائي في عصر صعود الراسمالية، ترجمة هاري زوهن (لندن، نيولفت بوكس 1973).

19- كآبة باريس، ترجمة لويز فاريز (نيودايركشنز 1947، 1970).

20- دوستويفسكي والرومانسية الواقعية، دونالد فانجر (منشورات جامعة شيكاغو، 1965).

21- المكان، الزمان وفن العمارة، سيغفريد جيديون، (هارفارد 1966).

22- أبدع مهندسو هاوسمان آلة لاقتلاع الأشجار وإعادة غرسها مما وفر إمكانية نقل أشجار تصل أعمارها إلى ثلاثين سنة كما هي.

23- الفن في باريس.

24- ملاحظات لغوية حديثة، 85، (1970)، ايرفينغ وولغارث.

25- نابوليون الثالث، بينكي.

26- الحداثة الأدبية. هو.

27- مدينة الغد، ترجمة فريدريك ايتشليز (ميت 1929، 1971).

28- المصدر السابق.

29- نحو هندسة معمارية جديدة (1923)، ترجمة فريدريك ايتشليز (برايجز 1959).

30- منشأ الإنسان، تاريخ مصور للبيئة الحضرية، سيبيل موهولي - ناجي، (برايجر، 1968).

الفصل الرابع

بطرسبرغ: حداثة التخلف

... إن الغسق الصيفي الشمالي المتورد المنساب حيث تتدحرج الشمس مثل عربة ملتهبة فوق الغابات المتجهمة التي تكلل الأفق، مع أشعته المنعكسة على نوافذ القصور، يوحي للناظر بحريق هائل.

Joseph de Maistre جوزيف دوميستر

امسيات سان بطرسبرغ

قلما نحس بالكرامة الشخصية، بالأنانية الضرورية.. هل ثمة عدد كبير من الروس الذين اكتشفوا كُنه نشاطهم الحقيقي؟... إنها تلك الحالة المعروفة بالاستغراق في الأحلام، تلك الحالة التي تتجلى في شخصيات تتوقف لأن تنشط. فهل تعرفون، أيها السادة الأفاضل، ما يعنيه حالم بطرسبرغي؟..

يمشي في الشوارع، مطرقاً، قليل الاهتمام بما حوله.. ولكنْ ما إن يلاحظ شيئاً، وإن كان أتفه الأشياء المألوفة، حتى يكتسب أقل الأمور شأناً ألواناً مدهشة في عقله. حقاً، يبدو عقله مدَوْزناً لاستقبال العناصر المدهشة الغريبة في كل شيء..

.... لا يصلح هؤلاء السادة لوظائف الخدمة العامة على الإطلاق، وإن كانوا، أحياناً، يحصلون على مثل هذه الوظائف.

Dostoevsky دوستويفسكي

البطرسبرغ نيوز 1847

مع اقتراب تاريخ لكسوف الحداثة، ثمة بُداة الدولة (أعني الموظفين والمستخدمين والخ..) في حالة من التشرد والضياع.

Niezshche إرادة القوة – نيتشه

سبق لي أن زرت باريس ولندن.. من غير المألوف أن يُقال إن عاصمتنا تنتمي إلى أرض الأشباح، لدى تأليف الأسفار المرجعية، يلتزم كارل بايدكر Baedeker جانب الصمت إزاء ذلك. أما الآتي من الأقاليم والأطراف الذي لا يعلم شيئاً عن هذا، فلا يرى سوى الجهاز الإداري، إنه لا يملك جواز سفر يخص الأشباح.

A. Biely أندري بيلي

بطرسبرغ، 13 - 1914

طالما بدا لي أن شيئاً بالغ البهاء والإشراق، بالغ الجدية والجهامة لا بد له من أن يحصل في بطرسبرغ.

O. Mandelstam أوسيب ماندلشتام

ضجيج الزمن، 1925

مرعب أن نتصور أن حياتنا قصة بلا حبكة أو بطل، قصة حيكت من خيوط الخراب والزجاج، من خيوط الثرثرة المحمومة للشرود المضطرد، من خيوط الأنفلونزا البطرسبرغية.

Mandelstam ماندلشتام

الطابع المصري، 1928

بطرسبرغ:

حداثة التخلف

دأبنا على استكشاف بعض الطرائف التي اتبعها كتّاب في القرن التاسع عشر للوقوف على حقيقة عملية التحديث الجارية واستخدموها منبعاً للمادة الإبداعية والطاقة. فماركس وبودلير وكثيرون آخرون حاولوا الإمساك بسيرورة التاريخ العالمي هذه وامتلاكها لصالح الجنس البشري: حاولوا قلب الطاقات الفوضوية الكامنة في التغيير الاقتصادي والاجتماعي وتحويلها إلى أشكال جديدة من المعنى والجمال، من الحرية والتضامن؛ حاولوا مساعدة إخوتهم من البشر ومساعدة أنفسهم ليتمكنوا من أن يصبحوا أدوات عملية التحديث الفاعلة وموضوعاتها في الوقت نفسه. وقد رأينا كيف أن الفن والفكر الحداثيين ظهرا إلى الوجود، من تزاوج الاعتناق والسخرية، من اندماج الاستسلام الرومنسي بالموقف النقدي. تلك، على الأقل، هي الطريقة التي حدثت بها الأمور في المدن الكبرى في الغرب، في لندن، باريس، برلين، فيينا، نيويورك، حيث كانت هبّات التحديث وانتفاضاتها تجري على قدم وساق على امتداد القرن التاسع عشر كله.

ولكن السؤال هو: ما الذي حدث في المناطق التي هي خارج الغرب حيث لم تكن عملية الحداثة جارية على الرغم من الضغوط الطاغية للسوق العالمية المتسعة، وعلى الرغم من تنامي ثقافة عالمية حديثة كانت تتكشف جنباً إلى جنب مع تلك السوق، ثقافة عالمية حديثة اعتبرها

ماركس في البيان الشيوعي «ملكية عامة» لبني البشر؟ من الواضح أن معاني الحداثة اضطرت هنا لأن تكون أكثر تعقيداً، أشد مراوغة، وأغنى امتلاءً بالتناقضات والمفارقات. كانت تلك هي الحال في روسيا خلال القسم الأكبر من القرن التاسع عشر. فإحدى الحقائق الحاسمة عن تاريخ روسيا الحديثة تكمن في أن اقتصاد الإمبراطورية الروسية كان يعاني من الركود والاستنقاع، بل ومن التراجع والنكوص من بعض النواحي، في اللحظة التي كانت فيها الاقتصادات في الدول الغربية تنطلق بقوة وتحلق عالياً محققة نجاحات مدهشة. فحتى الانطلاقة الصناعية الدرامية في التسعينيات من القرن الماضي ظل الروس في القرن التاسع عشر يتعايشون مع التحديث بوصفه أمراً لا يحدث في المقام الأول؛ أو بعبارة أخرى، بوصفه أمراً يجري في أماكن بعيدة؛ أمراً يتعاملون معه، حتى لدى سفرهم إلى تلك الأصقاع البعيدة، على أنه نقائض عوالم خيالية قائمة على الوهم أكثر من كونه وقائع اجتماعية فعلية، أو، حين كان يتم في أرض الوطن، بوصفه شيئاً لا يتحقق إلا بأكثر الطرق الشائهة تمزقاً وتعثراً، إلا بأكثر الأساليب المثقلة بالإجهاض الفاضح أو الشؤم الصارخ. لعبَ الأسى الناجم عن التخلف وغياب التنمية دوراً مركزياً في السياسة والثقافة الروسيتين منذ عشرينيات القرن التاسع عشر وحتى الفترة السوفييتية. ففي تلك الحقبة الممتدة حوالي قرن من الزمن ظلت روسيا تتصارع مع مجمل القضايا والمشكلات التي ستواجه الشعوب والأقوام والأمم الإفريقية والآسيوية والأمريكية اللاتينية خلال فترة لاحقة. لذا فإننا نستطيع أن نرى في روسيا القرن التاسع عشر نموذجاً أصلياً عن العالم الثالث الناشئ في القرن العشرين[1].

نجد إحدى السمات البارزة لعصر تخلف روسيا متمثلاً في أن هذا البلد أنتج، خلال ما لا يزيد عن جيلين، أحد أعظم الآداب في العالم. أضف إلى ذلك أنه أنتج بعضاً من أكثر أساطير الحداثة ورموزها قوة

ودواماً: انتج الإنسان الصغير البسيط، الإنسان الفائض الذي لا لزوم له؛ الأعماق السفلية الطليمية؛ القصر البلوري؛ وأخيراً مجلس العمال أو السوفييت. وعلى امتداد القرن التاسع عشر ظلت العاصمة الإمبريالية سان بطرسبرغ أسطع تعبير عن الحداثة على الأرض الروسية. أريد هنا أن اعاين كيف أن هذه المدينة، هذه البيئة، بطرسبرغ، أوحت بسلسلة كاملة من الاستكشافات المبهرة عن الحياة الحديثة؛ سأتبع تسلسلاً تاريخياً وزمنياً منتقلاً من العصر الذي طورت فيه بطرسبرغ وأنجبت نموذجاً أو نمطاً متميزاً من الأدب إلى العصر الذي أنتجت فيه نمطاً متميزاً من الثورة.

من البداية علي أن أقرأ بأن بعضاً من الأمور الهامة ذات العلاقة لن يتناولها هذا المقال. فقبل كل شيء لن يناقش الريف الروسي وإن كانت الأكثرية الساحقة من الروس كانت تعيش فيه. وعلى الرغم من أن هذا الريف تعرّض لجملة من التحولات الكبيرة الخاصة به في القرن التاسع عشر. ثانياً: لن أناقش، إلا نادراً، ذلك العالم الرمزي بالغ الغنى الذي تم نسجه حول تشكيل بطرسبرغ وموسكو قطبين متعارضين: حول أن بطرسبرغ ظلت تمثل كل القوى الأجنبية والكوزموبوليتية التي تدفقت عبر الحياة الروسية وأغرقتها؛ وأن موسكو بقيت ترمز إلى جميع التقاليد الأصيلة والراسخة المتراكمة لدى الشعب (النارود) الروسي؛ حول أن بطرسبرغ كانت هي التنوير، وموسكو نقيض التنوير؛ حول أن موسكو مقدسة وبطرسبرغ علمانية (بل وربما ملحدة)؛ حول أن بطرسبرغ هي رأس روسيا وموسكو قلبها. لقد نوقشت هذه الثنائية، وهي إحدى المحاور المركزية لتاريخ روسيا وثقافتها الحديثين، بقدر كبير من التفصيل والعمق[2]. فبدلاً من إعادة معاينة التناقضات القائمة بين بطرسبرغ وموسكو، أو بين بطرسبرغ والريف، وقع اختياري على استكشاف التناقضات الداخلية التي طفت على الحياة في بطرسبرغ بالذات. سوف أقدم صورة بطرسبرغ بطريقتين: سوف أقدمها بوصفها التحقق الأكثر

وضوحاً للنمط الروسي من التحديث، وبوصفها في الوقت نفسه، النموذج الأصلي لـ«المدينة اللاواقعية» في العالم الحديث»*.

أ- المدينة الواقعية واللاواقعية

«ظهرت الهندسة»: مدينة في المستنقعات والأهوار

ربما كان بناء سان بطرسبرغ الحدث الأكثر درامية في تاريخ التحديث على الصعيد العالمي، الحدث الذي تم تصويره وفرضه بقسوة بالغة الوحشية من الأعلى[3]. بدأ بطرس الأول عملية البناء في 1703 عند المستنقعات والأهوار المتشكلة جراء تقيؤ نهر النيفا (ومعناه الوحل) مياه بحيرة لادوغا وقذفها في خليج فنلندا المتصل ببحر البلطيق. وقد تصور بطرس الأول مدينة بطرسبرغ قاعدة بحرية، وقد سبق له أن عمل صانعاً في أحواض بناء السفن في هولندا وكان إنجازه الأول كقيصر متمثلاً بجعل روسيا قوة بحرية، من جهة، ومركزاً تجارياً من جهة ثانية. كان يتعين على المدينة أن تغدو، كما قال أحد أوائل الزوار الإيطاليين، «نافذة على أوروبا»: بالمعنى المادي الملموس، لأن أوروبا باتت في متناول اليد أكثر من أي وقت مضى، ولكن، وبالقدر نفسه من الأهمية، بالمعنى الرمزي. وقبل كل شيء أصر بطرس على إقامة عاصمة روسيا هنا في هذه المدينة مع نافذة مفتوحة على أوروبا، وعلى هجر موسكو بقرونها الطويلة من التقاليد والأجواء الدينية. على الصعيد العملي كان بطرس

---

* أنا لا أعرف اللغة الروسية وإن كنت قد أمضيت سنوات وأنا أقرأ التاريخ والأدب الروسيين. لذا فأنا مدين بهذا الفصل لكل من جورج فيشر G. Fischer، آلن بالارد A. Ballard، وريتشارد وارتمان R. Wortman، وإن لم يكونوا مسؤولين عن أخطائي على الإطلاق.

يقول إن على تاريخ روسيا أن يبدأ بداية جديدة، أن يُكتب على لوح نظيف. أما النقوش على هذا اللوح فينبغي أن تكون نقوشاً أوروبية خالصة: وبالتالي فإن بناء بطرسبرغ تم التخطيط له وتصميمه وتنظيمه كلياً من قبل مهندسين وفنيين أجانب جرى استيرادهم من إنجلترا وفرنسا وهولندا وإيطاليا.

مثلها مثل أمستردام والبندقية خُططت المدينة على شكل منظومة من الجزر والقنوات مع تركيز مباني الإدارة المدينة على امتداد الشواطئ. جُعلت المدينة هندسية الشكل ذات خطوط مستقيمة على غرار المدن الغربية منذ عصر النهضة ولكنها غير معروفة في روسيا من قبل حيث كانت المدن زحمة غير منظمة من الشوارع والأزقة القروسطية الملتوية والمتعرجة. كتب المصحح الرسمي للكتب قصيدة عبرت عن دهشة نموذجية إزاء النظام الجديد فقال:

لقد ظهرت الهندسة،
فمسح الأراضي يحيط بكل شيء.
ما من شيء على الكرة الأرضية يبقى بعيداً عن متناول القياس.

ومن جهة أخرى كانت سمات هامة من سمات المدينة الجديدة سمات روسية متميزة. ما من حاكم في الغرب كان يتمتع بصلاحية البناء بمثل هذه الوتائر العالية. ففي عقد واحد شيّد خمس وثلاثون الف مبنى في قلب هذه الأهوار والمستنقعات؛ وخلال عقدين كان ثمة مئة الف من الناس وكانت بطرسبرغ قد غدت، بين عشية وضحاها تقريباً، إحدى العواصم الكبرى في أوروبا(*). شكل انتقال لويس الرابع عشر من باريس الى

(*) مع حلول عام 1800 بلغ عدد سكان بطرسبرغ 220000. وآنذاك كانت أصغر قليلاً من موسكو (250000) غير انها سرعان ما تجاوزت العاصمة القديمة. نمت المدينة حتى

فيرساي سابقة من نوع معين، ولكن لويس هذا كان يسعى الى السيطرة على العاصمة القديمة من موقع خارجها، لا إلى تهميشها على الصعيد السياسي.

ثمة سمات أخرى غير قابلة للتصور بالمثل في الغرب. فبطرس اصدر امراً لكل بنّاء او حجّار في الإمبراطورية الروسية كلها يقضي بالانتقال إلى مواقع البناء الجديد ويحظر البناء بالحجر في أي مكان آخر؛ تلقى عدد كبير من النبلاء أمراً يقضي ليس فقط بالانتقال إلى العاصمة الجديدة بل وببناء قصور هناك، تحت تهديد فقدان الألقاب. وأخيراً، في مجتمع كانت فيه الأكثرية الساحقة من السكان ملكاً إما للنبلاء الإقطاعيين أو للدولة، كان بطرس متمتعاً بالسيطرة الكاملة على قوة عمل تكاد أن تكون بلا حدود. أجبر بطرس هؤلاء الأسرى على العمل المتواصل اللاهث في إزالة الغابات، تجفيف المستنقعات، تعزيل الأنهار، حفر القنوات، بناء السدود الترابية والأرصفة، دق الركائز في الأرض الطرية، وبناء المدينة بسرعة جنونية. كانت الضحايا البشرية هائلة: فخلال ثلاثة أعوام كانت المدينة الجديدة قد أجهزت على جيش مؤلف من حوالي مئة وخمسين ألفاً من العمال الذين أصيبوا بعاهات دائمة أو ماتوا مما اضطر الدولة للتوجه نحو الأعماق الداخلية أبعد فأبعد طلباً لتجييش المزيد والمزيد. من حيث الرغبة في تدمير الرعية بالجملة والقدرة على ذلك في سبيل البناء، كان بطرس أقرب إلى طغاة الشرق في الأزمان الغابرة - إلى الفراعنة بأهراماتهم على سبيل المثال - منه إلى نظرائه من الحكّام في الأنظمة

أصبح عدد سكانها 485000 و667000 و877000 في أعوام 1850 و1860 و1880 على التوالي بل وتجاوزت المليون في 1890، والمليونين عشية الحرب العالمية الأولى. طوال القرن التاسع عشر ظلت المدينة الرابعة والخامسة من حيث تعداد السكان في أوروبا بعد كل من لندن وباريس وبرلين ومتوازية مع فيينا. (من الإحصاءات التاريخية الأوروبية).

الملكية المطلقة في الغرب. سرعان ما تحولت خسائر بطرسبرغ البشرية المرعبة، عظام الضحايا المندمجة بأبهى الأوابد والنصب، إلى موضوعات مركزية لدى فولكلور المدينة وأساطيرها حتى بالنسبة لأولئك الذين كانوا هائمين بحبها.

عبر القرن الثامن عشر أصبحت بطرسبرغ موطن ثقافة رسمية علمانية جديدة من جهة ورمزها من الجهة الثانية. فبطرس وخلفاؤه دأبوا على تشجيع واستيراد علماء الرياضيات والمهندسين، رجال القانون ومنظري السياسة، رجال الصناعة وعلماء الاقتصاد السياسي، أكاديمية للعلوم مع نظام للتعليم الفني والمهني مدعوم من الدولة. إن ليبنتز Leibniz وكريستيان وولف Ch. Wolff، فولتير Voltaire وديدرو Diderot، بنتام Bentham وهيردر Herder: إن هؤلاء جميعاً تمتعوا بالرعاية الإمبراطورية: تُرجمت أعمالهم أو استشيروا؛ دُعموا وكثيراً ما دُعوا إلى سان بطرسبرغ من قبل سلسلة من الأباطرة والإمبراطوريات في سيرورة بلغت ذروتها أيام كاترينا العظيمة التي سعت لإسباغ ألوان عقلانية ونفعية على السلطة الإمبراطورية. وفي الوقت نفسه، وخصوصاً في ظل الإمبراطورات آنا وإيلزابث وكاترين، تم إغراق العاصمة بمظاهر الزينة والزخرف بالإفادة من فن العمارة والتصميم في الغرب، من وجهة النظر الكلاسيكية والتناظر، من النصب التذكارية البارزك، من إسرافات الروكوكو وحركاته اللعوب، من أجل قلب المدينة كلها إلى مسرح سياسي، وقلب الحياة الحضرية اليومية إلى استعراض. كانت اثنتان من نقاط العلام البارزة والحاسمة: قصر الشتاء (54 – 1762) من إبداع بارتولوميو راستريلي Bartolomro Rastrelli، المقر الملكي الدائم الأول في العاصمة الجديدة، وتمثال بطرس الأكبر ممتطياً جواده وهو تمثال هائل من إبداع ايتيان فالكونيه Etienne Falconet باسم الفارس البرونزي (تم تدشينه عام 1782) في ساحة مجلس الشيوخ، مطلاً على النيفا، في إحدى النقاط

المركزية الحساسة من المدينة. كانت المباني كلها مطالبة باتخاذ واجهات وحلل غربية شائعة ومألوفة (أما الأساليب الروسية التقليدية المتميزة بالجدران الخشبية والقبب التي هي على شكل حبات البصل فقد حُظرت علناً)؛ ونسب اثنين إلى واحد وأربعة إلى واحد بين عرض الشارع وارتفاع المبنى كانت مفروضة بغية إعطاء مشهد المدينة شكل اتساع أفقي لا محدود. ومن الجهة الأخرى كان استخدام الفراغ الباقي خلف واجهات المباني بعيداً كل البعد عن أي تنظيم مما أدى، وخصوصاً بعد نمو المدينة، إلى تمكين واجهات خارجية آسرة من إخفاء أحياء مزدحمة من الأكواخ، إلى تشكيل عباءات حضارية، كما قال بيتر تشادايف Peter Chadaaev عن روسيا ككل إذ وجدها متحضرة من حيث المظهر الخارجي فقط.

لم يكن ثمة شيء جديد في هذا التوظيف السياسي للثقافة: فالأمراء والملوك والأباطرة من بيدمونت Piedmont إلى بولونيا دأبوا على استنفار الفنون والعلوم لتحصين أنظمتهم وإسباغ المشروعية عليها (إن هذا هو هدف النقد اللاذع الذي وجهه روسو عام 1750 في خطاب عن الفنون والعلوم). أما ما كان مختلفاً في سان بطرسبرغ فقد تمثّل بهول مداه أولاً؛ وباللاتناسب الجذري، على الصعيدين البيئي والأيديولوجي كليهما، بين العاصمة وباقي البلاد، وهو لا تناسب أو تضارب أفرد مقاومة عنيفة واستقطاباً طويل الأمد، ثانياً؛ وأخيراً بلا استقرار وهشاشة متطرفين اتصفت بهما ثقافة انبثقت من احتياجات حكام مستبدين ومخاوفهم. ظل النموذج البطرسبرغي طوال القرن الثامن عشر يوفر للمجددين الرعاية والتشجيع من قبل العرش في البداية، لا لشيء إلا ليجدوا أنفسهم فجأة وقد تعرضوا للتشهير والسجن – ذلك كان مصير إيفان بوسوشكوف Ivan Pososhkov، عالم الاقتصاد السياسي الأول في روسيا، ونوديمتري غوليتسين Dmitri Golytsin، المنظّر السياسي العلماني الأول – ليقبعوا حتى الموت في قلعة بطرس – بولص، باستيل بطرسبرغ، التي كان برجها

يهيمن على سماء المدينة (وما يزال حتى يومنا)؛ ويوفر المفكرين فرص الاستيراد من الغرب لينعموا بالترحيب والتكريم والتملق ردحاً من الزمن لا لشيء إلا لطردهم وترحيلهم بموجب انذارات قصيرة المدى؛ ويوفر لأبناء النبلاء والشباب فرص الذهاب إلى الخارج للدراسة في السوربون أو غلاسكو أو ألمانيا لا لشيء إلا لاستدعائهم بصورة مفاجئة ومنعهم من الاستزادة من المعارف؛ ويقوم على مشروعات فكرية وثقافية عظيمة تبدأ مصحوبة بقدر كبير من الاحتفال والضجيج ولكنها لا تلبث أن تتوقف بصورة مفاجئة، مثل الطبعة والترجمة الروسية لموسوعة ديدرو Diderot التي كانت جارية على قدم وساق أيام انتفاضة بوغاتشيف الفلاحية ولكنها أوقفت عند حرف K، ولم تُستأنف بعد ذلك قط.

أصيبت كاترين العظيمة وخلفاؤها بالرعب إزاء الموجات الثورية التي اكتسحت أوروبا بعد عام 1789. ففيما عدا فترة التقارب الوجيزة بين الكسندر الأول ونابوليون التي حفّزت سلسلة من المبادرات الليبرالية والدستورية من داخل الجهاز البيرقراطي القيصري أو الملكي، ظل دور روسيا السياسي طوال القرن التاسع عشر مقتصراً على تمثيل طليعة الثورة المضادة ورأس حربتها في أوروبا. ولكن هذا الدور انطوى على جملة من المفارقات. فبادئ ذي بدء كان يعني تجنيد أكفأ المفكرين وأكثرهم ديناميكية – دو ميستير de Mistaire مع طيف الرومانطيقيين الألمان كلهم – غير أن هذا لم يفد إلا في توريط روسيا بصورة أكثر عمقاً في تلك الدوافع والطاقات التي دأبت الحكومة على شطبها وإلغائها؛ ثانياً، قامت النهضة الجماهيرية ضد نابوليون في 1812 وإن أفرزت موجات من الهستيريا والعداء للأجانب والظلامية وأشكال الاضطهاد، بفضل نجاحها، وهذه مفارقة، باكتساح جيل من الروس، والأهم جيل من النبلاء والضباط الشباب، وجرهم إلى شوارع باريس وشحنت المقاتلين القدامى العائدين (أبطال رواية الحرب والسلام لتولستوي) بالحماس الشديد للإصلاح

الذي كان قد تم إرسالهم إلى الغرب من أجل إلغائه بالذات. كما أسلفنا في مطلع هذا الفصل أحسن دوميستير de Mistaire بشيء من هذه المفارقة: أحس، من ناحية، أو أراد أن يحس، أن البهاء الجليل والوقور لقصور مركز المدينة كان يوفر ملاذاً آمناً يقي من العاصفة؛ ومن ناحية أخرى شعر بالخوف من أن كل ما هرب منه قد يلاحقه هنا، ليس فقط منعكساً في المرآة الواسعة للمدينة بل مضخم الأبعاد والأمداء. فالسعي إلى الهرب من الثورة هنا من شأنه أن يكون عديم الفائدة والجدوى مثل السعي للهرب من الشمس.

اشتعلت الشرارة الأولى في 14 كانون الأول 1925، بعيد موت الكسندر الأول حين احتشد مئات من دعاة الإصلاح من الحرس الملكي - من «الديسمبريين» - حول تمثال بطرس في ساحة مجلس الشيوخ وسيّروا تظاهرة كبرى مضطربة لصالح الإصلاح الدستوري للدوق الأكبر قسطنطين. ما لبثت التظاهرة التي شكلت المرحلة الأولى من انقلاب ليبرالي أن تلاشت. لم يستطع المتظاهرون قط أن يتفقوا فيما بينهم على برنامج موحد، كانت القضية الحاسمة، بالنسبة للبعض، هي الدستور، أيّ دستور، وحكم القانون؛ غير أنها كانت، بنظر آخرين، نوعاً من النظام الاتحادي الفيدرالي للحكم في كل من بولونيا وليتوانيا وأوكرانيا؛ بل وكانت بالنسبة لفئة ثالثة متمثلة بتحرير الأقنان، كما لم يكونوا قد فعلوا شيئاً لكسب الدعم فيما وراء دوائرهم الأرستقراطية والعسكرية. إن عمليات الإذلال والشهادة التي تعرضوا لها، بما فيها المحاكمات الصورية والإعدامات والاعتقالات الجماعية والنفي إلى سيبيريا وصولاً إلى تمزيق أوصال جيل كامل، دشنت ثلاثين سنة من الوحشية والغباء المنظمين في ظل القيصر الجديد نقولا الأول. إن هيرزن Herzen وأوغاريف Ogarev اللذين كانا مراهقين، أقسما «قسماً هانيبالياً (دموياً)» على الثأر للأبطال الذين سقطوا وأبقيا بريقهم متقداً ببهاء على امتداد عقود القرن التاسع عشر.

يتخذ المؤرخون والنقاد في القرن العشرين موقفاً أكثر اتساماً بالشك إذ يركزون على أهداف الديسمبريين الفجة أو المختلفة، على التزامهم بالملكية والإصلاح من الأعلى، على عالم الرهبنة المغلق الأرستقراطي الذي كانوا يقتسمونه مع الحكومة التي شنوا هجومهم عليها. أما إذا نظرنا إلى الرابع عشر من كانون الأول (ديسمبر) من وجهة نظر بطرسبرغ، ومن زاوية عملية التحديث، فإننا سنرى أساساً جديداً للمهابة القديمة. إذ رأينا المدينة نفسها بوصفها تعبيراً رمزياً عن التحديث من الأعلى، فإن الرابع عشر من كانون الأول يمثل المحاولة الأولى للتأكيد، وذلك في القلب الجغرافي والسياسي للمدينة، على نمط بديل للتحديث من الأسفل، من القاعدة. فحتى ذلك التاريخ كان كل تعرّف أو تحديد وكل مبادرة في سان بطرسبرغ تنبثق من الحكومة؛ أما عندئذ، أي في ذلك التاريخ فإن الشعب - شريحة منه على الأقل - قد أمسك، بصورة مفاجئة، بزمام المبادرة، وراح يحدد ساحة بطرسبرغ العامة وحياتها السياسية بطريقته الخاصة. إلى ذلك الحين ظلت الحكومة تزود جميع مَنْ في بطرسبرغ بأسباب وجودهم هناك؛ وبالفعل فإنها كانت قد أجبرت الكثيرين منهم عنوة على العيش في هذه المدينة. أما في الرابع عشر من ديسمبر، وللمرة الأولى، فإن أهالي بطرسبرغ أكدوا على حقهم في العيش هناك لأسباب تخصهم هم. في واحد من جملة الأقوى سبق لروسو أن كتب يقول إن البيوت تصنع البلدة (المركز الحضاري بمبانيه وشوارعه) أما المدينة (المركز الحضاري الاجتماعي والسياسي) فلا يقيمها إلا المواطنون من أبنائها المنتمين إليها[4]. دشن الرابع عشر من كانون الأول لعام 1825، محاولة بذلها سكان بعض أفخم مباني بطرسبرغ في سبيل أن يتحولوا إلى مواطنين، ومن أجل أن يقلبوا بلدتهم إلى مدينة.

أخفقت المحاولة بالطبع؛ فقد كانت محكومة بأن تخفق. ولن يتم بذل محاولة أخرى شبيهة إلا بعد أن انقضاء عشرات السنين. أما ما تركز

عليه البطرسبرغيون بدلاً من ذلك فقد كان تراثاً أدبياً متميزاً بالغ الإشراق والروعة، تراثاً انصب بشكل مهووس على المدينة باعتبارها رمزاً لحداثة شوهاء ومشؤومة؛ تراثاً دأب على امتلاك هذه المدينة على صعيد الخيال باسم النمط الخاص من رجال الحداثة ونسائها الذين كانت بطرسبرغ قد أنتجتهم.

«الفارس البرونزي» لبوشكين: الموظف الصغير والقيصر

يبدأ التراث الأدبي آنف الذكر بقصيدة ألكسندر بوشكين «الفارس البرونزي» المكتوبة عام 1833. كان بوشكين صديقاً حميماً للعديد من القادة الديسمبريين؛ وهو نفسه لم ينج من السجن إلا لأن نقولا (القيصر) كان يستمتع بإبقائه في متناول اليد وتحت المراقبة والضغط الدائمين. بدأ في 1832 بكتابة ذيل لـه روايته الشعرية» يفجيني انيغين؛ كان بطله الأرستقراطي سيشارك، في سياق هذا الذيل، بالانتفاضة الديسمبرية. كتب نشيده الجديد بلغة ملغزة لا يعرفها غيره ولكنه ما لبث أن شعر بأن الأمر ينطوي على الخطر المؤكد فسارع إلى إحراق المخطوطة. وبعد ذلك بدأ بوشكين بكتابة «الفارس البرونزي» وهذه القصيدة مكتوبة على غرار انيغين من حيث الشكل والإيقاع الشعريين، ويحمل بطلها الاسم الأول نفسه مثل بطل انيغين: يفجيني، ولكنها أقصر وأشد تكثيفاً وتوتراً. صحيح أنها ربما كانت أقل صراحة على الصعيد السياسي ولكنها قد تكون أكثر انطواء على الطاقة التفجيرية من المخطوطة التي أحرقها بوشكين. وبالطبع تعرضت القصيدة للحظر من جانب عناصر الرقابة لدى نقولا، ولم تظهر مطبوعة إلا بعد موت بوشكين. من المحزن أن «الفارس البرونزي» ليست معروفة باللغة الإنكليزية ولكن شخصيات ورجالات شديدة التمايز والاختلاف مثل الأمير ديمتري ميرسكي D. Mirsky وفلاديمير نابوكوف V. Nabokov وادموند ويلسون E. Wilson تعتبرها أعظم القصائد الروسية.

وهذا وحده قد يبرر المناقشة المطولة التي ستأتي بعد قليل. غير أن قصيدة «الفارس البرونزي» تشكّل أيضاً مثلها مثل الكثير والكثير جداً من الأعمال الأدبية الروسية، فعلاً سياسياً بمقدار ما هي فعل فني. فهي لا تكتفي بتمهيد الطريق لمؤلفات عظيمة سيقوم بإبداعها كل من غوغول ودوستويفسكي وبيلي وايزنشتاين وزامياتين وماندلشتام؛ بل وتفتح الأبواب لجملة الإبداعات الثورية الجماعية في 1905 و1917 كما للمبادرات اليائسة التي أقدم عليها المنشقون السوفييت في أيامنا.

لقصيدة «الفارس البرونزي» عنوان فرعي هو «حكاية بطرسبرغية». أما خلفية القصيدة فهي الطوفان الكبير الذي حصل عام 1824، وهو أحد الطوفانات الثلاثة المرعبة في تاريخ مدينة بطرسبرغ. (وحصلت على فترات متناظرة تقريباً كل مئة سنة، وفي لحظات تاريخية مفصلية حاسمة: كان الطوفان الأول في 1725 بعيد موت بطرس، أما الأخير فحدث في 1924 بعيد رحيل لينين). يسجل بوشكين ملاحظة تقديمية يقول فيها: «يستند الحدث الموصوف في هذه الحكاية إلى الواقع والحقيقة. فالتفاصيل مأخوذة من المجلات المعاصرة. ويستطيع الذين يتصفون بحب الاطلاع أن يتحققوا من صحتها عن طريق الاطلاع على مواد جمعها ف. إ. بيرخ V. I. Berkh». يساعد إصرار بوشكين على واقعية مادته الملموسة وإشارته إلى صحافة العصر على ربط قصيدته بتقاليد الرواية الواقعية في القرن التاسع عشر[5]. وحقيقة أنني سوف أقتبس من الترجمة النثرية لادموند ويلسون E. Wilson، وهي الترجمة المفعمة بالحيوية أكثر من أية ترجمة أخرى حصلتُ عليها، ستجعل هذا الارتباط أكثر جلاءً ووضوحاً[6]. وفي الوقت نفسه فإن قصيدة «الفارس البرونزي»، مثلها مثل التراث العظيم الذي تدشنه، سوف تكشف النقاب عن الطبيعة السوريالية لحياة بطرسبرغ الواقعية.

تبدأ قصيدة «الفارس البرونزي» بعبارة: «هو ذا! إنه واقف بجانب الأمواج الكئيبة المدمرة، وراح، وهو مثقل بالأفكار القوية، يحدق في الأفق».

إنها أشبه بسفر تكوين لمدينة بطرسبرغ، سفر يبدأ في عقل خالق المدينة. «فكّر الرب: هنا، لصالح عظمتنا، قضت الطبيعة أن نشق نافذة تطل على أوروبا؛ أن نقف بأقدام راسخة بجانب البحر». يستخدم بوشكين صورة النافذة المطلة على أوروبا المألوفة، ولكنه يرى النافذة ثغرةً تم كسرها، فتحةً ناجمة عن حركة قائمة على العنف الذي سوف يرتد على المدينة مع تكشف القصيدة. ثمة نوع من السخرية في «أقدام» بطرس «الراسخة بجانب البحر»: فركيزة بطرسبرغ ستبدو أكثر هشاشة مما استطاع خالقها أن يتصورها بكثير.

«مئة من الأعوام انقضت، وتلك المدينة الفتية، آية الجمال والسحر في الأراضي الشمالية... انتصبت بكل جلالها وكبريائها». يجسد بوشكين هذا الجلال بصور مفعمة كبرياءً: «يحتشد اليوم عند الأرصفة الصاخبة المزدحمة رهط من الأبراج والقصور العاتية المهيبة؛ وجيش من البواخر والسفن القادمة من سائر زوايا الأرض القصية يتجمع في ذلك المرفأ الغني؛ أما النيفا (ويعني الوحل حرفياً) فقد لبس ثوباً من الحجر، وطرّزت الجسور مياهه؛ أما جزر النيفا الصغيرة فقد تدثرت بأدغال شديدة الخضرة؛ والآن راحت موسكو العجوز تخبو أمام العاصمة الأكثر شباباً، مثلها مثل أرملة القرمزي أمام الملكة الجديدة».

يؤكد بوشكين حضوره هو عند هذا المنعطف. يقول: «أحبك يا رائعة بطرس! أحب وجهك البهي والقاسي؛ أحب تدفق النيفا الجبار؛ أحب الضفاف الغرانيتية لهذا النهر؛ أحب أساوره الصلبة المصنوعة من الأسوار الحديدية؛ أحب الغسق الشفاف والتوهج دونما قمر لليال ملأى حتى الجمام بالأفكار، إذ أنكب دونما إضاءة على الكتابة والقراءة في غرفتي وأستعرض الجماهير النائمة للشوارع المهجورة بوضوح كامل فتتلألأ مسلة مبنى قيادة القوات البحرية وتتلاحق بقع الضوء بسرعة هائلة فلا تتيح لظلال الليل فرصة تعتيم السماء الذهبية». إن بوشكين يلمح هنا إلى

«الليالي البيضاء» الصيغية الشهيرة لتضخيم هالة بطرسبرغ بوصفها «مدينة النور».

جملة من الأبعاد تتجلى من هذه النقطة. فبطرسبرغ نفسها هي من نتاج الفكر قبل كل شيء، إنها، كما سيقول بطل دوستويفسكي من العوالم السفلية، «المدينة الأكثر تجريداً والأشد انتماءً إلى التأملات المسبقة في العالم» ومن نتاج التنوير أيضاً بطبيعة الحال، غير أن صورة الغرف المنعزلة المفتقرة إلى المصابيح، والليالي المثقلة بالأفكار توحي بأشياء أخرى عن النشاط الفكري والروحي لمدينة بطرسبرغ في السنوات المقبلة: إن الكثير من أضوائها سوف تتولد في غرف منفردة بائسة الإضاءة؛ غرف نائية وبعيدة عن الإشعاع الرسمي لقصر الشتاء والحكومة، خارج نطاق رقابة ذلك الإشعاع (وهذه قضية حاسمة، بل ومسألة حياة أو موت في بعض الأحيان)؛ ولكنها معزولة أيضاً، أحياناً، عن بؤر حياتها العامة المشتركة.

يتابع بوشكين إنشاده ويستذكر جمال الزحافات في الشتاء، نضارة وجوه الصبايا في المهرجانات وحلبات الرقص، طاووسية المواكب العسكرية العظيمة (كان نيقولا الأول مولعاً بالاستعراضات وقد أوجد ساحات حضرية هائلة تصلح لمثل هذه الاستعراضات)، احتفالات النصر، قوة حياة نهر النيفا الذي يخترق الجليد عنوة في الربيع؛ ثمة نوع من العذوبة الغنائية الرعوية في هذا كله؛ ولكن فيه أيضاً قدراً معيناً من التجهم: إن لهذا الشعر إيقاعاً جليلاً مثله مثل أجهزة الدولة والكلام الرسمي المنظوم؛ قد يميل قراء القرن العشرين إلى عدم الثقة بمثل هذه البلاغة؛ وسياق القصيدة ككل يوفر لنا كل الحق في عدم الوثوق بها. ومع ذلك فإن هناك إحساساً بأن بوشكين في أكتوبر – جنباً إلى جنب مع أولئك الذين ساروا على الطريق البطرسبرغي بمن فيهم حتى ايزنشتاين في أكتوبر – يعني كل كلمة في القصيدة. وبالفعل فإن الرهبة الكاملة لبطرسبرغ لا تغدو واضحة إلا في سياق هذا الاستعراض الاحتفالي الغنائي.

تنتهي مقدمة بوشكين للقصيدة بابتهال رفيع المقام: «كوني يا مدينة بطرس، بهيّة مشرقة! وانتصبي، كروسيا، قوية! انظري كيف أن العنصر المهزوم بالذات قد تصالح معك آخر المطاف! فلتنس الأمواج الفنلندية حقدها القديم، والتزاماتها السابقة ولتكن عاجزة عن إزعاج نوم بطرس الأبدي بعربداتها المشلولة!». ما يبدو من النظرة الأولى مثل كليشيهات مدنية سيتكشف عن حقيقة كونه سخرية سوداء مرعبة: فالرواية اللاحقة ستوضح أن عناصر الطبيعة لم تتصالح قط مع بطرسبرغ – فضلاً عن أنها لم تُهزم قط من قبل في حقيقة الأمر – وأن عربدتها بالغة الجبروت والقوة وأن روح بطرس تبقى متيقظة ومتوجسة بقدر كبير من الحذر والاستعداد للثأر والانتقام.

«كان ثمة وقت مثير للرعب – ذلك هو ما سأتحدث عنه». تلك هي العبارة التي تبدأ بها القصة. يؤكد بوشكين صيغة الماضي وكأنه يريد أن يقول عن الرعب قد ولى إلى غير رجعة؛ ولكن الحكاية التي يهم بسردها تكذبه. «نفخ تشرين الثاني أنسام برد الخريف على بتروغراد الملفوفة بالضباب. ظل نهر النيفا يتخبط ويلطم بأمواجه ضفتيه الأنيقتين فيما كان رجل عليل يئن في فراشه المضطرب. كانت الساعة متأخرة والليل حالك الظلمة، ظل المطر يصفع بغضب زجاج النافذة فيما دأبت الريح العاتية على العويل الهادر». عند هذه النقطة نلتقي بيفجيني بطل بوشكين الذي يخرج من قلب الريح والمطر. إنه البطل الأول في الأدب الروسي، وأحد الأوائل في الأدب العالمي، ممن ينتمون إلى الجمهور الكبير النكرة الذي ليس له اسم. «يعيش بطلنا في غرفة صغيرة، ويعمل في أحد الأمكنة». إنه موظف صغير في المراتب الدنيا من السلم الوظيفي. يلمّح بوشكين إلى أن عائلة بطله ربما كانت ذات مكانة ما في المجتمع الروسي ذات يوم، ولكن الذكرى، بل وحتى سراب الذكرى قد ضاعت منذ أمد بعيد. «وما إن وصل البيت حتى نفض معطفه وخلع ملابسه واندس في

الفراش؛ إلا أنه لم يستطع أن ينام طويلاً جراء انشغاله بجملة متنوعة من الأفكار والهموم. أية هموم؟ هم الفقر؛ هم الاضطرار للعمل في سبيل تحقيق استقلالية محترمة» - يا لها من سخرية! سوف نرى كم هو مضطر لأن يبقى تابعاً غارقاً في المهانة والذل - «همُ أن الله كان بمقدوره أن يمنحه قدراً أكبر من العقل والمال؛ همٌ أن عليه أن ينتظر عامين آخرين لينال ترقية في الوظيفة؛ هم أن النهر انتفخ وتورم، وأن الطقس لم يتحسن؛ هم أن المياه قد تُغرِق الجسور، وسوف تفتقده حبيبته باراشا وتشتاق إليه بكل تأكيد... وهنا امتلأ يفجيني بفيض محموم من الحنان والود؛ حلّق خياله، مثل خيال شاعر، بعيداً وعالياً».

إن يفجيني هائم بحب فتاة أفقر منه هو؛ فتاة تقيم في إحدى الجزر الأناى والأكثر عراء عند الأطراف البعيدة للمدينة. ولدى استغراقه في الحلم بها نرى مدى تواضع تطلعاته وسوقيتها: «الزواج؟ نعم الزواج، ولِمَ لا؟... سأتدبر زاوية صغيرة متواضعة ألوذ بها، وسأوفر الأمن والطمأنينة لباراشا. فراش واحد، كرسيان، قِدر من حساء الملفوف، وأنا سيد البيت؛ ما الذي يتعين عليّ أن أتطلع إليه أكثر من ذلك؟... سوف أرافق باراشا إلى الأرياف للتنزه أيام الأحد الصيفية؛ متواضعاً سأكون وحكيماً متكتماً؛ سيوفرون لي ملاذاً ينطوي على ما يكفي من الراحة؛ ستنشغل باراشا بتدبير المنزل، وبتربية الأطفال... هكذا سنعيش، وهكذا سنموت؛ يداً بيد، وسوف يقوم أحفادنا بدفننا». إن أحلام يفجيني ضيقة ومحدودة إلى درجة تجعلها قريبة من أن تكون مَرَضية؛ ومع ذلك فإنها، على ضآلتها، ستصطدم بصورة جذرية، ومأساوية بالواقع الموشك على الانقضاض فوق رأس المدينة.

«طوال الليل كله ظل النيفا يندفع بكل قوته ليصل البحر ولكنه ما لبث أن بات عاجزاً عن مواصلة الكفاح بعد أن هدهُ التعب والإرهاق الشديدين». أما الرياح المنطلقة عن سطوح خليج فنلندا لتتحرر من

البلطيق فراحت ترد النيفا على أعقابه وتسوقه إلى قلب المدينة.«ارتد» النهر «غاضباً مضطرباً؛ اكتسح الجزء؛ صار أشرس وأكثر وحشية؛ انكمش وراح يزمجر ويزأر، مثل لمرجل عملاق صار يغلي وينفث البخار؛ وفي حالة من الجنون والهياج هوى أخيراً على المدينة». تتفتق لغة بوشكين عن سيل من صور الكارثة ويوم الحشر؛ ما من شاعر يستطيع أن يكتب بالإنكليزية شعراً على هذا المستوى من النبزة العالية إلا ميلتون Milton «لاذ الجميع بالفرار أمامه - الأشياء كلها باتت مهجورة - وها هي ذي الأمواج التي راحت الآن تتدفق حاطمة الشوارع...».

«حصار!... عاصفة هوجاء! أمواج تشبه وحوشاً كاسرة، تتسلق إلى النوافذ. قوارب، محمولة أكواماً مختلطة، تصفع زجاج النوافذ بصواريها؛ جسور أطلقها الطوفان؛ أجزاء من مكاتب؛ أخشاب سقوف؛ بضائع التاجر الحريص المحتكرة؛ أكواخ الفقراء البائسة؛ عجلات عربات المدينة؛ توابيت المقابر؛ تسبح عائمة، وهي كلها تطوف أرجاء البلدة».

«يرى الناس غضب الله، وينتظرون مصيرهم الأسود، ينتظرون الموت؛ الأشياء كلها، بما فيها المأوى والطعام، خربت وبادت! كيف ستكون النهاية وأين؟» إن عناصر الطبيعة التي من المفترض أن تكون إرادة بطرس الملكية قد أخضعتها لمشيئتها، والتي كان يراد لفتح بطرسبرغ من قبل بطرس أن يكون تجسيداً لذلك الإخضاع، قد انتقمت وأخذت بالثأر. وصور بوشكين هنا تشي بتحول جذري في وجهة النظر: فلغة الناس العاديين، لغة الشعب، وهي لغة دينية، خرافية، متناغمة من ألوان الشؤم والنحس، ملتهبة بنار الخوف من المحاكمة الأخيرة ويوم الحشر، تتحدث بقدر أكبر من الصدق عن هذه اللحظة خلافاً للغة العلمانية الدنيوية، اللغة العقلانوية التي يستخدمها الحكام الذين أوصلوا أهالي بطرسبرغ إلى هذا المعبر الضيق والصعب؛ إلى هذا المأزق.

أين هم هؤلاء الحكام الآن؟ «كان القيصر الراحل (ألكسندر الأول)

ما يزال على العرش الزاهي في ذلك العام المخيف». قد يبدو الحديث عن أي مجد ملكي أو امبراطوري في مثل هذه المناسبة مفارقة ساخرة، بل وحتى مريرة ولاذعة. غير أننا ما لم ندرك أن بوشكين كان مؤمناً بواقعية مجد القيصر فإننا لن نتمكن من الإحساس بالقوة الكاملة بإيمانه بلا جدوى وخواء هذا المجد. «حزيناً وبالغ الارتباك والقلق سعى الآن (الكسندر) إلى الشرفة وقال: لم يُمنح القياصرة سلطة كبح العناصر لأنها تنتمي إلى الله». من الواضح أن هذا صحيح. ولكن ما يجعل الحقيقة الجلية مثيرة للغضب هنا هو واقع أن وجود بطرسبرغ بالذات يشكل تأكيداً على أن القياصرة قادرون على التحكم بعناصر الطبيعة؛ «بعينين حزينتين حالمتين نظر إلى الحدث الرهيب؛ صارت الساحات العامة بحيرات؛ وكانت الشوارع تتدفق إليها أنهاراً. بدا القصر جزيرة بالغة البؤس». وهنا، عبر صورة تطير بسرعة ومن السهل ألا نلتقطها، نرى الحياة السياسية لبطرسبرغ خلال السنوات التسعين القادمة، حتى ثورات عام 1917، متبلورة بكثافة: بدا القصر الإمبراطوري جزيرة مقطوعة عن المدينة التي تنتفض بعنف من حولها.

عند هذا المنعطف نلتقي بيفجيني مرة أخرى، وذلك في «ساحة بطرس» - ساحة مجلس الشيوخ، ميدان الفارس البرونزي لفالكونيه Falconet عند حافة الماء. إنه قابع عالياً متمسكاً بلبدة أسد منحوت، «عاري الرأس، ذراعاه مضمومتان تماماً، متجمد يكسوه شحوب الموت». لماذا هو هناك؟ «لم يكن المسكين خائفاً على نفسه هو. لم يلاحظ صعود الأمواج الشرهة حتى راحت تصفع نعلي حذائه، ولم ير كيف أن وجهه غرق في ماء المطر، كما لم يلحظ كيف أن الرياح العاتية الصاخبة اختطفت قبعته عن رأسه. عيناه كانتا ثابتتين في تحديقة يائسة واحدة إلى الأفق البعيد. ظلت الأمواج تزمجر وتنتفض بعنف مثل جبال انبثقت من العوالم السفلية الحانقة؛ ظلت العواصف والأعاصير تزأر وتهدر، ظلت الأشياء

المحطمة تطفو على السطح وتقفز إلى الأعلى... وهناك - يا إلهي! رحماك يا رب! - في متناول الأمواج الهائلة؛ عند حافة الخليج بالذات - ظل السور الأجرد بلا طلاء؛ ظلت شجرة الصفصاف؛ ظل البيت الصغير الهش - وفيه اثنتان: الأرملة وابنتها. هناك ظلت حبيبته العزيزة باراشا، وهي الأمل كله بالنسبة له... أم أن ما يراه كله لا يعدو كونه حلماً؟ أم أن حياتنا كلها ليست، في حقيقة الأمر، إلا سراباً كالحلم، وهماً فارغاً، سخرية الأقدار بالإنسان؟».

يتحول بوشكين الآن عن عذابات يفجيني ويشير إلى «وضعه المثير للسخرية على المسرح الحضري: فقد أصبح تمثالاً بطرسبرغياً، لا يستطيع الترجل ويبدو كما لو كان مسحوراً وملتصقاً بالرخام التصاقاً شديداً! وحوله يمتد الماء الآن ولا شيء غير الماء». لا ليس تماماً: ليس الماء فقط؛ فمقابل يفجيني مباشرة «ثمة الصنم الذي أدار ظهره إليه، شامخاً بثبات فوق نهر النيفا المتحدي، ممتطياً صهوة جواده البرونزي، وقد مد ذراعه إلى الأمام». فالشخصية الشبيهة بالإله التي شكلت بداية كل من القصيدة والمدينة تقف مكشوفة وعارية بوصفها نقيضاً جذرياً لأي إله: بوصفها «الصنم» ولكن هذا الصنم بالذات نجح في خلق مدينة من الناس على صورته هو؛ نجح في تحويلهم، مثلما جرى ليفجيني، إلى تماثيل، نُصُب تذكارية مفعمة باليأس.

وفي اليوم التالي يتراجع النهر، على الرغم من أن «المياه التي ظلت منتشية بشراسة وحتى الثمالة بنصرها وراحت تغلي بلؤم»، بما يتيح للناس فرصة الخروج إلى الشارع ثانية، بما يكفي لتمكين يفجيني من مغادرة مجثمه قبالة الفارس البرونزي. وفيما يحاول أهالي بطرسبرغ التقاط المزق المبعثرة والمحطمة من حيواتهم، يقوم يفجيني، وهو ما يزال مهووساً بالخوف، باستئجار قارب يوصله إلى بيت باراشا عند فم الخليج. يبحر يفجيني متجاوزاً أجساداً ملتوية وجثثاً عارية وأكواماً من الركام؛

يصل إلى المكان، ولكنه مكان مقفر لا شيء فيه - لا بيت، لا أبواب، لا منصافة، لا بشر - جرف الماء معه كل الأشياء.

«متقلاً بنذر الشؤم السوداء يجوس ويجوس، ويحدث نفسه بصوت مرتفع، وفجأة، يصفع جبعته بقوة، وينفجر ضاحكاً ضحكة مجلجلة». عَقْلُ يفجيني يتخلى عنه. هدير الأمواج وزئير الرياح تتردد أصداؤهما على المسامع بعناد وثبات. «بات أسيرَ الأفكار المرعبة فعجز عن النطق وهام على وجهه ينتقل على غير هدى من مكان إلى آخر. ثمة حلم كان يطارده. مضى أسبوع، ثم مضى شهر؛ لكن يفجيني، منذ ذلك اليوم، لم يذهب إلى البيت». ينبئنا بوشكين أن العالم سرعان ما نسيه. «طاف متشرداً طوال النهار، وفي الليل نام على الأرصفة. ملابسه الرثة كانت ممزقة وبالية». كان الصبية يقذفونه بالحجارة، وسائقو العربات يسوطونه، أما هو فلم يكن يأبه لشيء بل يبقى مستغرقاً في بحر من الرعب الداخلي. «وهكذا جرجر حياته البائسة، لا هو بالحيوان ولا هو بالإنسان، لا هذا ولا ذاك؛ لا يشبه أي كائن حي على الأرض ولا هو روح مغادِرة مع ذلك».

يمكن لهذا أن يشكل خاتمة العديد من القصص الرومنطيقية المؤثرة - نهاية قصيدة شعرية لـ وردزوورث Wordsworth مثلاً، أو حكاية لهوفمان Hoffmann، غير أن بوشكين ليس مستعداً بعد لإطلاق سراح يفجيني. ذات ليلة، فيما كان هائماً على وجهه ولا يدري أين هو، «توقف بصورة مفاجئة وراح، بوجهه المشحون رعباً، يحدث فيما حوله». لقد اهتدى إلى الطريق الموصلة إلى ساحة مجلس الشيوخ: «قبالته تماماً كان الصنم ممتطياً صهوة جواده البرونزي المحاط بسور من الحجر وقد مد ذراعيه إلى الأمام متوثباً في الظلام». فجأة صارت أفكاره جلية جلاء مخيفاً. إنه يعرف هذا المكان «ويعرف أيضاً ذلك الثابت والراسخ إلى الأبد، ذلك القابض في عتمة الليل على رأسه النحاسي، هو نفسه الذي شاءت إرادته المشؤومة إقامة هذه المدينة فوق البحر.... كم هو مخيف الآن وقد لفّه الضباب من كل جانب!

يا لجبروت الأفكار المنعكسة على جبينه! يا للقوة الكامنة في الداخل! انظروا إلى ذلك الجواد! يا له من نار ملتهبة! إلى أين أنت مندفع كالريح أيها الجواد المهيب؟ أين ستزرع حوافرك؟ وأنت يا من أسرجت القدر وملكته بجبروتك! ألم تجبر روسيا على التراجع والارتداد إذا اندفعت محلقاً حتى وصلت إلى حافة الهوة السحيقة؟».

«راح المسكين يجوس حول النصب ويرمق بنظرات شاردة تمثال رب نصف العالم». ولكن الآن وبصورة مفاجئة «ثار دمه في غليان شديد، سهم من اللهب اخترق قلبه. وقف بوقار ومهابة أمام التمثال المتعجرف المتغطرس. شدّ على أسنانه وقبضتيه؛ سكنته قوة سوداء حالكة وراح يقول بهمس كالفحيح المثقل بالحقد: لا بأس يا باني المعجزات! لا بد لك، رغم كبريائك كلها، من أن تتذكرني وتحسب لي حساباً!» إنها إحدى اللحظات الثورية الجذرية العظيمة في العصر الرومنطيقي: إنها صورة التحدي المنبعث بقوة من أعماق روح الإنسان العادي البسيط المعذب.

غير أن بوشكين ليس واقعياً روسياً فحسب بل ورومنطيقي أوروبي أيضاً؛ فهو يعلم أن ريوس مقدّر له في العشرينيات والثلاثينيات من القرن التاسع عشر، أن ينطق بالكلمة الأخيرة: «ومع ذلك فإنك مضطر لأن تحسب حسابي! – وعلى الفور لاذ بالفرار». بيت واحد ليس إلا، لحظة مكثفة واحدة: ذلك لأن «القيصر الرهيب، لحظة اشتعاله غضباً، بدا وهو يدير رأسه بصمت كامل وعبر الساحة المقفرة يخوض باندفاعة هوجاء، ويسمع من الخلف جلبة وقع حوافر ثقيلة مسرعة أشبه بالرعود القاصفة على الرصيف المطروق بشدة. والفارس النحاسي باهتاً في الضوء الشاحب للقمر يتبع، يأتي من الخلف وأصداء رنين انطلاقة جواده تتردد؛ وعلى امتداد الليل بطوله تظل ضربات حوافر جواد الفارس النحاسي الصاخبة تدق الأرض، مطاردة ومتوعدة». ليست لحظة يفجيني المتمردة الثورية الأولى إلا لحظته المتمردة الأخيرة: «ومنذ ذلك اليوم ما ان كان يدخل

الساحة مصادفة حتى كان وجهه يكتئب ويظلم كمداً. سرعان ما كان يضغط بيده على قلبه كما لو كان يريد تهدئة ضرباته، ويخلع قبعته البالية ويتسلل مبتعداً». لا يكتفي الصنم بطرده من مركز المدينة بل ويصر أيضاً على طرده من المدينة كلها ليعيده إلى أبعد الجزر حيث قضت حبيبته نحبها حين جرفها الطوفان. وهناك بالذات تم، في الربيع التالي، العثور على جثته وقد قذفت بها أمواج البحر إلى الشاطئ. «وهناك بالذات دفنوا جثمانه البارد رأفة وإشفاقاً».

كرست هذا القدر كله من الوقت والجهد على قصيدة «الفارس البرونزي» لأنها تبدو لي مجسِّدة قصة حياة بطرسبرغ كلها مبلورة ومكثفة بصورة ممتازة: إنها صورة جلال المدينة وبهائها وأهميتها؛ وفي الوقت نفسه صورة حية عن الجنون الذي شكل أساسها؛ تلك الفكرة المجنونة القائمة على إمكانية ترويض الطبيعة الشرسة المتقلبة المتطايرة بصورة دائمة وإخضاعها للإرادة الملكية الإمبراطورية؛ صورة انتقام الطبيعة إذ تتفجر كارثياً وتدمر المهابة والجلال لتحيلهما إلى ركام؛ وتسحق الأرواح والآمال، صورة هشاشة إنسان بطرسبرغ العادي ورعبه وهو أسير حلبة صراع وساحة تبادل إطلاق نار في معركة دائرة بين عمالقة؛ صورة الدور الخاص للموظف الحكومي الصغير، للبروليتاري المتعلم - ربما طليعة «بداة الدولة (الموظفين والمستخدمين، والخ) الذين لا مأوى لهم» لدى نيتشه - بوصفه ممثلاً لأبناء بطرسبرغ كلهم؛ صورة تجلي إنسان بطرسبرغ الإله الذي يتحكم بالمدينة كلها من مركزها بوصفه صنماً في حقيقة الأمر؛ صورة إقدام الإنسان البسيط الذي يتجرأ على مجابهة الصنم الإله ومطالبته بأن يحسب له حساباً؛ صورة لا جدوى عملية الاحتجاج الأولي؛ صورة جوهر قوى بطرسبرغ الكامنة الذي يسحق سائر التحديات ومختلف المتحدين جميعاً؛ صورة سلطان الصنم الغريب الذي يكاد أن يكون سحرياً وقدرته على التقمص في أذهان أتباعه ورعاياه، بوصفه شرطياً خفياً يدوسهم

بصمت في الليل، ويخرجهم آخر المطاف من عقولهم، ويصنع الجنون في عوالم المدينة السفلية لاستكمال الجنون السائد على قممه الشامخة المسيطرة؛ صورة خلفاء بطرس على العرش غارقين في عجز يثير الأسى، وقد صار مقرهم جزيرة بائسة مقطوعة عن المدينة التي ترغي وتزيد من حولها؛ صورة إيقاع التحدي الذي تتردد أصداؤه، على خفوتها، في أرجاء ساحة مجلس الشيوخ بعد انقضاء زمن غير قليل على تكنيس المتمرد الأول وسحقه - و«ومع ذلك فإن عليك أن تحسب لي حساباً[1]».

تنطق قصيدة بوشكين باسم الشهداء الديسمبريين الذين ستحل لحظتهم الخاطفة القصيرة في ساحة مجلس الشيوخ بعد لحظة يفجيني بعام واحد فقط. غير أن قصيدة «الفارس البرونزي» تتجاوزهم أيضاً لأنها تغوص إلى مدى أعمق بكثير في قلب المدينة، في حياة الجماهير المفقرة البائسة التي تجاهلها الديسمبريون. في أجيال لاحقة سيهتدي أناس بطرسبرغ البسطاء العاديون تدريجياً إلى سبلٍ تُمكنهم من إثبات وجودهم، من امتلاك ساحات المدينة وهياكلها الكبرى والعظيمة؛ غير أنهم، موقتاً، يظلون يتسللون مبتعدين أو يبقون خارج ساحة الرؤية - في الأعماق السفلية تحت الأرض في الصورة التي قدمها دوستويفسكي عن عقد الستينيات من القرن التاسع عشر - وسوف تستمر بطرسبرغ مجسدة للمفارقة القائمة على وجود ساحة عامة بدون حياة عامة.

بطرسبرغ في ظل نقولا الأول:

القصر مقابل الشارع العريض (البولفار)

تشكل فترة حكم نقولا الأول (1825 - 1855)، التي بدأت بقمع الديسمبريين وانتهت بالمهانة العسكرية المشينة في سيفاستوبول، إحدى الفترات الأكثر بؤساً والأشد كآبة في تاريخ روسيا الحديثة. كانت مساهمة نقولا الأكثر دواماً في تاريخ روسيا متمثلة بإنشاء جهاز بوليسي سياسي

خاضع لسيطرة مكتبه الثالث السري؛ جهاز ما لبث أن اخترق ميادين الحياة الروسية كلها، فجعل صورة روسيا في مخيلة الأوروبيين الصورة النموذجية الأصلية لـ«الدولة البوليسية». غير أن المشكلة لم تكمن في مجرد كون حكم نقولا حكماً قمعياً بالغ الوحشية والقسوة: حكماً دأب على سحق الأقنان (حوالي أربعة أخماس السكان) وتدمير الآمال المعقودة على تحريرهم؛ حكماً ظل يقمع هؤلاء الأقنان بفظاظة مرعبة (كانت ثمة أكثر من ست مئة انتفاضة فلاحية خلال فترة حكم نقولا، وتمثلت إحدى إنجازاته بإبقائها، كلها تقريباً، هي وعمليات قمعها، سراً بالنسبة للبلاد كلها)؛ حكماً دأب على إعدام الآلاف بعد محاكمات سرية بعيداً حتى عن الشكل التظاهري للإجراءات القانونية الضرورية، «فدوستويفسكي، وهو الأبرز بين الضحايا، لم يحصل على العفو إلا قبل تنفيذ حكم الإعدام بثلاثين ثانية»؛ حكماً أوجد طبقات متعددة من الرقابة وملأ المدارس والجامعات بالمخبرين، مما أدى إلى شل النظام التعليمي، وإلى إقحام الفكر والثقافة جميعاً، آخر المطاف، في العوالم السفلية القابعة تحت الأرض، وفي السجون، أو طردهما إلى خارج البلاد.

لم يكن واقع القمع ولا مداه هو الشيء المميز هنا - فالدولة الروسية تعاملت باستمرار مع رعاياها تعاملاً مرعباً - بل الهدف الذي يرمي إليه هذا القمع. كان بطرس الأكبر قد قتل وزرع الرعب من أجل أن يفتح نافذة على أوروبا، في سبيل تمهيد الطريق أمام تقدم روسيا ونموها؛ أما نقولا وجهازه البوليسي فقد دأبا على ممارسة القمع والإرهاب الشديد من أجل إغلاق تلك النافذة. فالفرق بين القيصر الذي كان موضوع قصيدة بوشكين وبين القيصر الذي حظر القصيدة واضطهدها هو الفرق بين «بان للمعجزات» وبين شرطي أو رجل أمن؛ كان «الفارس البرونزي» قد اضطهد مواطنيه في سبيل دفعهم إلى الأمام؛ أما الحاكم الحالي فلم يبد مهتماً إلا بسحقهم ودوسهم بالأقدام. كان فارس بوشكين البرونزي في

بطرسبرغ نقولا غريباً ومغرباً مثله مثل الموظف الحكومي الصغير بطل القصيدة.

ومن منفاه قدّم الكسندر هيرزن A. Herzen صورة كلاسيكية عن نظام نقولا. انظروا إلى هذا المقطع النموذجي:

«دون أن يصبح روسياً، توقف عن أن يكون أوروبياً.. كان نظامه مفتقراً إلى المحرك... حصر نفسه بملاحقة أي توق للحرية، أي تفكير بالتقدم.. خلال فترة حكمه الطويل اخترق بتأثير سائر المؤسسات كلها تقريباً على التوالي، فأوجد في الأماكن كلها عنصر الشلل والموت»[7].

تنطوي صورة هيرزن عن نظام بلا محرك، وهي صورة مستمدة من التكنولوجيا والصناعة الحديثتين، على جدارة استثنائية خاصة. فإحدى الركائز الأكثر رسوخاً للسياسة القيصرية منذ بطرس وحتى كاترينا العظيمة كانت متمثلة بالمحاولة الميركانتيلية الرامية إلى حفز التنمية الاقتصادية والصناعية من أجل تزويد النظام بمحرك، كرمى لعين الدولة. أما في ظل حكم نقولا فقد تم التخلي عن هذه السياسة بوعي وتصميم (ولن يعاد إحياؤها حتى التسعينيات في عهد الكونت ويت Witte وبقدر مثير من النجاح). اعتقد نقولا ووزراؤه أن على الحكومة أن تعيق التنمية الاقتصادية بالفعل، لأن من شأن التقدم الاقتصادي أن يثير المطالبة بالاصلاحات السياسية، وأن يخلق طبقات جديدة - طبقة برجوازية وبروليتاريا صناعية - قادرة على الإمساك بزمام المبادرة السياسية. فالطبقات الحاكمة كانت قد أدركت منذ السنوات الواعدة الأولى لعهد الكسندر الأول أن القنانة لأنها كانت تختزل حوافز المالكين لتحديث مزارعهم وممتلكاتهم (أو كانت، عملياً، تكافئهم على عدم تحديثها)، وتمنع نشوء وتطور قوة بشرية صناعية متحركة وحرة، جراء إبقاء الأكثرية

الساحقة من السكان راسفة في أغلال الارتباط بالأرض وأسيادها، كانت العقبة الرئيسية أمام التنمية الاقتصادية للبلاد. وإصرار نقولا على قدسية القنانة كان يضمن وقف التنمية الاقتصادية الروسية وتعطيلها. في اللحظة التي كانت فيها الاقتصادات في كل من أوروبا الغربية والولايات المتحدة تقلع وتحلّق محققة نجاحات باهرة بالذات. وبالتالي فإن التخلف النسبي للبلاد تضاعف بصورة لافتة للنظر خلال عهد نقولا. ولم تستفق الحكومة في استغراقها المثير في سبات الرضى عن النفس العميق إلا بعد مزيمة عسكرية كبرى. فالاحتفال الرسمي الروسي بالتخلف لم ينته إلا بعد الكارثة التي حلت في سيفاستوبول، وقد كانت كارثة سياسية وعسكرية إضافة إلى كونها كارثة اقتصادية[8].

باتت التكاليف السياسية والبشرية للتخلف واضحة جلية أمام أعين مفكرين مختلفين اختلاف الأرستقراطي الموسكوفي تشاداييف Chadaaev عن العامي البطرسبرغي بيلنسكي Belinsky؛ فكلاهما قال إن روسيا بحاجة ماسة جداً إلى بطرس أكبر جديد ليتولى مهمة فتح النافذة الغربية مرة أخرى. ولكن تشاداييف اعتُبر، على الصعيد الرسمي، مجنوناً وتم إبقاؤه رهن الاعتقال المنزلي لسنوات عديدة؛ أما بيلنسكي فقد قال عنه أحد قادة البوليس السري، آسفاً، وذلك بعد موته في ريعان الشباب نتيجة السل أوائل عام 1848: «كنا نفضل أن نجعله يتعفن في إحدى القلاع». أضف إلى ذلك أن آراء بيلنسكي حول التنمية، «إن البلدان التي تفتقر إلى طبقة وسطى محكومة بالهامشية الأبدية»؛ «لن تبدأ العملية الداخلية لمسيرة التنمية المدنية في روسيا ... إلى أن تتحول طبقة النبلاء الروسية إلى طبقة برجوازية»، كانت محصورة ضمن أقلية ضئيلة حتى في إطار المعارضة الثورية الجذرية. فحتى المفكرين الراديكاليين، الديمقراطيين، الاشتراكيين، والموالين للغرب في زمن نقولا كانوا يشاركون الحكومة في أوهامها الاقتصادية والاجتماعية البائسة والباطلة مثل النزعة الزراعوية

الفلاحية والتهليل للتقاليد المشاعية الريفية، ومعاداة البرجوازية والتصنيع. وحين قال هيرزن: «ليحم الله روسيا من البرجوازية!»، إنما كان يعمل، دونما انتباه، على حرمان النظام الذي كان يكرهه من فرصة الحصول على محركه[9].

خلال فترة نظام نقولا اكتسبت بطرسبرغ سمعة، لم تضع منها قط، بوصفها مدينة غريبة، مشؤومة ملأى بالأشباح. وهذه الصفات رسخها في هذه الفترة ترسيخاً لا يمحى من الذاكرة كل من غوغول ودوستويفسكي. هاكم مثلاً، ما قاله دوستوفسكي في 1848، في سياق قصة قصيرة بعنوان «قلب ضعيف»:

«اتذكر امسية كانونية شتوية كنت اهرع فيها إلى البيت قادماً من نواحي فيبورغ Vyborg. من ما ازال صغيراً جداً في السن. عندما وصلت إلى نهر النيفا وقفت لدقيقة والقيت بنظرة مخترقة حادة على امتداد النهر ورحت احدق في الأفق الضبابي الكئيب المتجمد الذي كان لتوه قد غدا قرمزياً بعد اصطباغه بالأرجوان الأخير للشمس الغاربة التي كانت تلفظ انفاسها الأخيرة على خط الأفق السديمي السائب. حط الليل على المدينة... تدفق البخار المتجمد من الجياد المتعبة، ومن البشر المسرعين. اهتز الهواء المتوتر لأخفت الأصوات؛ واعمدة من الدخان كالعمالقة تعالت من الأسقف كلها على الضفتين كلتيهما وتسابقت إلى الأعلى عبر السماء الباردة، وهي تتعانق وتتجافى في طريقها، فبدا كما لو ان مبان جديدة كانت تتصاعد فوق المباني القديمة، كما لو ان مدينة جديدة كانت تتشكل في الهواء... وبدا، اخيراً، كما لو ان هذا العالم كله بجميع قاطنيه واهله، الأقوياء منهم والضعفاء،

مع جميع منازلهم، أكواخ الفقراء البسيطة أو الدارات (والفيلات) المذهبة، أشبه في ساعة الغسق هذه برؤيا خيالية ساحرة، بحلم لن يلبث بدوره أن يتلاشى على الفور ويتطاير صاعداً مثل البخار باتجاه السماء ذات الزرقة الداكنة»[10].

سنعاين تطور هوية بطرسبرغ، على امتداد قرن من الزمن، بوصفها سراباً، بوصفها مدينة أشباح تظل آيات جلالها وبهائها تذوب باستمرار وتتلاشى في أجوائها المظلمة. أريد هنا أن أقول إن الإسراف في استخدام لغة الأشباح الرمزية كان، في الأجواء السياسية والثقافية السائدة أيام نظام نقولا، ينطوي على معنى بالغ الواقعية. فالمدينة التي كان وجودها بالذات رمزاً لديناميكية روسيا وتصميمها على أن تكون حديثة، وجدت الآن نفسها على رأس نظام يتباهى بأنه نظام ليس له محرك؛ وخلفاء الفارس البرونزي كانوا نياماً في السرج، والأزمّة مشدودة ولكنها متجمدة من الصقيع، والجواد مع الفارس مدعومان بالاتزان الساكن لثقل ميت هائل. فروح بطرس الخطرة ولكن الديناميكية كانت في بطرسبرغ نقولا قد اختُزلت إلى سراب، إلى شبح ينطوي على ما يكفي من القوة لإزعاج المدينة وإقلاق راحتها ولكنه عاجز عن شحنها بالحيوية. لا عجب، إذاً، أن بطرسبرغ ستترسخ بوصفها الصورة النموذجية الأصلية لمدينة الأشباح الحديثة. أما ما يدعو إلى الدهشة والاستغراب فهو أن الخرافات المترتبة على سياسة نقولا بالذات - سياسة فرض التخلف بالقوة في زحمة أشكال ورموز تمثل نوعاً مفروضاً من التحديث - هي التي جعلت بطرسبرغ منبع شكل مشؤوم بامتياز من أشكال الحداثة ومصدر إلهامه، لنا أن نطلق عليه اسم «حداثة التخلف».

في زمن نقولا، فيما كانت الدولة نائمة، انتقل محور الحداثة

وزخمها من المجمع المبهر لمباني الدولة ونصبها التذكارية، من الساحات الكبرى الفسيحة في مركز المدينة على امتداد نهر النيفا، إلى شارع نيفسكي المريض. كان النيفسكي هذا أحد الخطوط المستقيمة الثلاثة المشعة من ساحة قيادة البحرية التي أعطت للمدينة شكلها. ظل الشارع هذا على الدوام أحد طرق بطرسبرغ الرئيسة؛ غير أنه في بدايات القرن التاسع عشر خلال حكم الكسندر كان قد أعيد بناؤه بصورة شبه كاملة من قبل عدد غير قليل من المهندسين المعماريين الكلاسيكيين الجدد. ومع ظهور شكله الجديد أواخر عقد العشرينيات في القرن التاسع عشر، بات النيفسكي متميزاً تميزاً حاداً عن الشارعين المستقيمين المنافسين له (شارع فوزنيسنسكي وشارع غروخوفايا) ومعترفاً به بوصفه بيئة حضرية فريدة[11]. كان أطول شوارع المدينة وأعرضها وأفضلها إضاءة ورصفاً. امتد من ساحة قيادة البحرية في خط مستقيم مسافة ميلين وثلاثة أرباع الميل نحو الجهة الجنوبية الغربية (وبعد ذلك تنحى جانباً وضاق ليتابع مسيره مسافة غير طويلة حتى دير الكسندر نيفسكي، ولكن هذا الجزء لم يُعتبر قط جزءاً من «النيفسكي»، ولن نعتبره كذلك هنا). وبعد 1851 صار الشارع يقود إلى محطة قطارات الاكسبريس التي صارت تربط بين موسكو وبطرسبرغ، وهي تشكل أحد الرموز الأولى للطاقة والحركة الحديثتين في روسيا (وأحد الشخصيات المركزية في رواية آنا كارنينيا لتولستوي، بالطبع). تقاطع معه كل من نهر مويكا وقناتي كاترين وفونتانكا، فضلاً عن تزينه بالعديد من الجسور الجميلة التي وفرت أمداد نظر بعيدة ورائعة عن حياة المدينة المتدفقة.

مبان مزدهرة وبهية اصطفت على جانبي الشارع، مبان شيدت في الغالب على ساحات أو أماكن عامة تخصها هي: كاتدرائية سيدتنا من قازان على النمط الجديد من فن الباروك؛ قصر ميخايلوفسكي الروكوكو حيث جرى خنق القيصر المعتوه بولص الأول من قبل حرسه الخاص في

1801 لتمهيد طريق العرش أمام ابنه الكسندر؛ والغوستيني دوفور Gostiny Dvor (أو لي غراند بوتيك Les Grands Boutiaues حسب الكتابة الموجودة على الواجهة)؛ كتلة مربعة من الأروقة التجارية المحاطة بالزجاج شيدت على طريقة أرتال شارع الريفولي Rue de Rivoli وشارع ريجنت Regent Street؛ ولكنها، مثل الكثير غيرها من التقليدات الروسية للنماذج الغربية، متفوقة كثيراً على الأصول من حيث المدى والاتساع. كانت مسلة برج قيادة البحرية الذهبية (تمت استعادتها في 1806 - 1810) مرئية من سائر زوايا الشارع كلها، شادة الأنظار إلى أعلى، موفرة للناظر مدى بصرياً وإحساساً باتساع المكان في المدينة ككل، ملهبة الخيال لدى قيام الشمس المنحدرة بإشعال النار في الذروة المذهبة، محولة ذلك المكان الحضري الواقعي إلى نوع من الحلم السحري الآسر.

كان شارع نيفسكي بيئة حديثة بامتياز من نواح عديدة. فالاستقامة والاتساع والطول وجودة الرصف جعلت منه، أولاً، وسيلة مثالية لتحرك الناس والأشياء، شرياناً حقيقياً مناسباً للأنماط الناشئة من حركة المرور السريعة والكثيفة. مثله مثل البولفارات التي شقها هاوسمان عبر باريس في الستينيات من القرن التاسع عشر، شكّل النيفسكي بؤرة لتجمع القوى المادية والبشرية المتراكمة حديثاً: لتزاحم الماكادام والإسفلت، مصباح الغاز والأنوار الكهربائية، سكة الحديد، الحافلات الكهربائية والسيارات، دور السينما والتظاهرات الجماهيرية. غير أن النيفسكي انخرط في العمل انخراطاً كاملاً قبل نظائره الباريسية بجيل كامل ومارس دوره بقدر أكبر من اللطف والرقة دون المبادرة إلى تدمير أية أحياء أو حيوات قديمة، لأن بطرسبرغ كانت نتاج خطة محكمة وتصميم بالغ الإتقان.

وشكل النيفسكي، ثانياً، واجهة لعرض غرائب الاقتصاد الاستهلاكي الجديد الذي كان الإنتاج الجماهيري موشكاً على تدشينه: واجهة لعرض المفروشات والأواني الفضية، الأقمشة والملبوسات، الأحذية والكتب، واجهة

لعرض هذه الأشياء كلها بصورة مثيرة وجذابة على رفوف حشد من المحلات التجارية. وجنباً إلى جنب مع السلع الأجنبية - الأزياء والمفروشات المنزلية الفرنسية، الأقمشة والسروج الإنجليزية، الأواني والساعات الجدارية الألمانية - كانت تعرض الأساليب الأجنبية. كان يُعرض الرجال والنساء الأجانب؛ كان يُعرض إغراء العالم الخارجي المحظور كله. تبين سلسلة من الصور التي أعيد نشرها حديثاً والتي تعود إلى ثلاثينيات القرن الماضي أن أكثر من نصف آرمات المحلات في النيفسكي مكتوبة إما بلغتين أو بإحدى اللغتين الإنجليزية والفرنسية؛ أما الآرمات المكتوبة بالروسية وحدها فهي نادرة جداً.

حتى في مدينة أممية مثل بطرسبرغ كان النيفسكي بؤرة غير عادية من حيث الإسراف في الكوزموبوليتية[12]. أضف إلى ذلك أن شارع نيفسكي كان المكان العام الوحيد غير الخاضع لسيطرة الدولة، وهذه حقيقة ذات أهمية استثنائية في ظل حكم قائم على القمع كحكم نقولا.

صحيح أن الحكومة كانت تستطيع أن تراقب ما يجري في هذا الشارع عن بعد ولكنها ظلت عاجزة عن توليد الأفعال والتفاعلات التي كانت تتم هنا. لذا فإن النيفسكي برز بوصفه بؤرة تستطيع في إطارها مختلف القوى الاجتماعية والنفسية أن تتكشف وتتجلى بصورة عفوية.

وكان النيفسكي أخيراً، المكان الوحيد في بطرسبرغ (وربما في روسيا)، الذي تقاطعت فيه سائر الطبقات الموجودة كلها، بدءاً بطبقة النبلاء الذين كانت قصورهم ومنازلهم الحضرية تسبغ آيات الروعة والبهاء على الشارع في أوله عند قيادة البحرية وقصر الشتاء، وانتهاءً بالحرفيين الفقراء وبائعات الهوى والمنبوذين والبوهيميين الذين كانوا يتزاحمون في الأكواخ المملوءة بالبعوض والقمل وفي الحانات والخمارات البسيطة عند محطة القطارات في ساحة زنانيمسكي حيث يصل الشارع الى نهايته. كان النيفسكي يحشرهم جميعاً في بوتقة واحدة ويخلطهم بعنف ثم يتركهم

ليستخلص كل منهم ما يستطيع استخلاصه من تجاربه ومواجهاته الكثيرة. كان أهالي بطرسبرغ مولعين بحب النيفسكي فنسجوا حوله سيلاً لا نهاية له من الأساطير والقصص الخيالية الجامحة لأنه فتح أمامهم، في قلب بلد متخلف، أفق سائر الوعود المبهرة الكامنة في العالم الحديث.

غوغول: الشارع الواقعي واللاواقعي (السوريالي)

كان غوغول أول من اجترح فناً من الأساطير الشعبية المنسوجة حول شارع نيفسكي، وذلك في قصته القصيرة الساحرة «شارع نيفسكي» التي نشرها عام 1853. تتركز القصة، وهي غير معروفة عملياً في العالم الناطق بالإنجليزية، في المقام الأول، على تراجيديا رومنطيقية لفنان شاب ومهزلة رومنطيقية لجندي شاب. سنعود سريعاً إلى مناقشة قصتيهما. غير أن ما ينطوي على قدر أكبر من الأصالة والأهمية فيما يخص موضوعنا هو تقديم غوغول حيث يضع بطليهما في مكانهما الطبيعي. ثمة راو يقدم الخلفية، بحماس وهياج نباح كاسر، ويعرفنا على الشارع. وفي هذه الصفحات القليلة يقوم غوغول، بدون أي جهد ملحوظ (أو حتى وعي)، بإبداع أحد الأجناس الأولى في الأدب الحديث: قصة الشارع المديني الرومانسية حيث يكون الشارع نفسه هو البطل. يخاطبنا راوي غوغول ويقول بنوع من اللهاث المدوخ:

> «لا شيء يمكن ان يُقارن بشارع نيفسكي، في بطرسبرغ على الأقل؛ ذلك لأنه كلُ شيء في تلك المدينة. إنه زينة العاصمة!، اي بهاء لا يعرفه هذا الشارع؟ إنني متأكد من ان اياً من سكان المدينة الشاحبين الذين يشبهون صغار الموظفين والكتبة لن يتنازل عن النيفسكي مقابل اية من نعم الأرض... اما النساء والسيدات فحدث عنهن ولا حرج! إن شارع نيفسكي، بالنسبة لهن، شيء اكثر إمتاعاً

من ذلك كله. ولكن السؤال الذي يطرح نفسه: من منا جميعاً لا يفرح بهذا الشارع؟».

يحاول الراوي أن يفسر لنا مدى اختلاف هذا الشارع عن الشوارع الأخرى كلها:

«حتى لو كنت مشغولاً بعمل بالغ الأهمية فإن من المحتمل ان تنسى ذلك العمل للحظة توغلك في الشارع. هذا مكان لا يعرض الناس انفسهم فيه لأنهم مضطرين إلى ان يفعلوا ذلك، لا يكونون فيه مسوقين بالمصلحة الضرورية والتجارية التي تحتضن سان بطرسبرغ كلها. يبدو لك أن الإنسان الذي تلتقيه في شارع نيفسكي إنسان اقل انانية من أولئك الذين تجدهم في شوارع مورسكايا، غورخوفايا، ليتنايا، ميشتشانسكايا، وغيرها، حيث الشره والمصلحة الأنانية مطبوعان على المارة وعلى أولئك المسرعين في عرباتهم وناقلاتهم. إن النيفسكي هو مكان الاجتماعات العامة وخط الاتصالات المشتركة في سان بطرسبرغ. ما من إدارة او مكتب إعلامي يستطيع ان يوفر مثل المعلومات الصحيحة التي يوفرها شارع نيفسكي. انت عالم بالأشياء كلها يا شارع نيفسكي!.. ما أسرع سلسلة الأوهام التي تنشأ هنا خلال يوم واحد! ما اكثر التحولات والتقمصات التي يعيشها هذا المكان في غضون اربع وعشرين ساعة!».

أما الغرض الرئيسي لهذا الشارع، الغرض الذي يعطيه طابعه الخاص، فيكمن في اجتماعيته: فالناس لا يأتون الى هنا إلا ليروا ويُروا، إلا

ليوصلوا تصوراتهم وأحلامهم، بعضهم إلى بعض، لا في سبيل أي غرض خارجي آخر، بعيداً عن الشره والمنافسة، بل كغاية لذاتها. وتواصل الناس إضافة إلى رسالة الشارع ككل إن هو إلا خليط عجيب يجمع بين الواقع والخيال: من جهة يقوم الشارع بدور الخلفية بالنسبة لخيالات الناس وأوهامهم حول ما يتطلعون لأن يكونوهم؛ ومن الجهة الأخرى، يوفر المعرفة الصحيحة، لأولئك الذين يستطيعون حل ألغازها، عن هوية الناس الحقيقية.

هناك جملة من المفارقات حول اجتماعية النيفسكي. فمن جهة يضع الناس وجهاً لوجه، بعضهم مع البعض الآخر، ومن الجهة الأخرى يحرك الناس ليمر بعضهم بجانب البعض الآخر بقدر كبير من السرعة والقوة مما يجعل متعذراً على أي منهم أن ينظر بإمعان إلى الآخر - فالشبح لا يلبث أن يزول قبل أن تعاينه بجلاء. لذا فإن قدراً كبيراً من الرؤية التي قدمها شارع النيفسكي ليس صورة لأناس بذواتهم بقدر ما هو أشكال وملامح ممزقة تمر بسرعة البرق:

> «ما أنظف أرصفته المكنسة! وما أكثر الأقدام التي تركت بصماتها عليها! ثمة الحذاء القميء الوسخ للجندي المسرح الذي يبدو الصوان نفسه متصدعاً تحت ثقله؛ ثمة الشحاطة الخفيفة، متطايرة كالدخان، وهي للسيدة الفتية التي تدير رأسها إلى الواجهات المزيفة للبصر مثل قرص لدوار القمر يلتفت إلى الشمس؛ ثمة سيف ملازم البحرية الطموح الذي يحدث جلبة ويحدث خدشة حادة على السطح؛ الأشياء كلها مطبوعة بسلطان القوة وموسومة في الوقت نفسه بنفوذ الضعف».

يشي هذا المقطع الذي يبدو كما لو أنه كُتب من وجهة نظر الرصيف بأننا لا نستطيع أن نحيط بأناس النيفسكي إلا إذا فصلناهم إلى

اجـزائهم المكوّنـة، مثـل الأقـدام في هـذا المثـال، ولكننـا في الوقـت نفسه نستطيع، إذا عرفنا كيف نعاين بدقـة، أن نمسك بكل مـن الملامح بوصفه صورة مصغرة عن كيانهم كله.

يجـري إيصال هـذه الـصورة الممزقـة إلى أمـداء واسـعة وأعماق بعيدة فيما يقوم غوغول بتعقب مسار يوم واحد من حياة الشارع. «ما اكثر التحولات والتقمصات التي يعيشها هذا المكان في غضون أربع وعشرين سـاعة!» ينطلق راوي غوغول متباطئاً قبيل الفجر، لحظة يكون الشارع نفسه بطيئاً: ليس ثمة إلا قلـة مـن الفلاحـين الـذين شـقوا طـريقهم قـادمين مـن الريـف ليعملـوا في ورشات البناء الكبرى بالمدينة؛ إلا عدد من المتسولين الـواقفين في حلقات امام مخابز ظلت أفرانها متقدة طوال الليل. ومع اقتراب موعد شروق الشمس تبدأ الحياة بالتحرّك؛ يقوم أصحاب المحلات التجارية بفتح أبواب مخازنهم، بتفريغ البضائع؛ وثمـة سيدات مـسنات في طـريقهن إلى الكنيسة لحضور القـداس. تدريجياً يزدحم الشارع بالموظفين والمستخدمين المسرعين إلى مكاتبهم، وبعد قليل بعربات رؤسـائهم ومدرائهم. ومـع تقـدم النـهار وتورم النيفـسكي بحشود الناس، والتقاطه للطاقة والزخم، فإن نثر غوغول هو الآخر يكتسب قدراً غير قليل من السرعة والتوتر والحدة: لاهثاً يكوِّم هـذه المجموعـة فـوق تلـك: ثمـة المعلمـون والمربيـات مـع أطفـالهن، ثمـة الممثلـون والموسـيقيون؛ ثمـة الموظفـون الـصغار وسـكرتيريو المكاتـب الأجنبيـة؛ ثمـة التـدرج المـراتبي الـذي لا ينتـهي للموظفين والمستخدمين الحكـوميين الـروس؛ وهـم يغـدون ويروحـون جيئـة وذهاباً وبسرعة كبيرة جاعلين إيقاعات الشارع المحمومة إيقاعه هـو في الكتابة النثرية. واخيراً في الساعات الأخيرة من العصر والأولى من المساء، لـدى بلوغ الشارع ساعات الذروة، حين يصبح غارقاً في بحـر مـن اناس الموضـة، مـع مـن هم مرشحون لان يصبحوا كذلك عما قريب، تغدو آيات الطاقة والـزخم بالغـة الحدة والكثافة مما يؤدي الى تحطيم مستويات الرؤيا والحلم وكسر وحدة الشكل الإنساني لتحويلها إلى مُزَقٍ سوريالية:

«وستجد هنا شوارب فاتنة يعجز القلم أو الريشة عن رسمها؛ شوارب تم تكريس أفضل سني العمر عليها، شوارب هي نتاج سهر طويل نهاراً وعند منتصف الليل، شوارب تم إغراقها بأغنى الزيوت كما جرى تعطيرها بالمراهم الفواحة، وتثير الحسد لدى المارة.. ستجد هنا آلاف الأنواع من القبعات والفساتين والمحارم النسائية، وضاءة بالغة الخفة والشفافية، تبقى المفضلة لدى صاحباتها ليومين كاملين.. يبدو كما لو أن بحراً من الفراشات طارت منطلقة من مساكب الورود وراحت تشكل سحابة مبهرة فوق الجنادب السوداء المنتمية إلى جنس الذكور. وهنا ستلتقي بخواصر لم يسبق لك أن حلمت بها، خواصر بالغة الدقة مما يجعلك تخاف وترتجف خشية أن ترسل نفخة غير متأنية لا مبالية فتلحق الأذى بهذا النتاج الساحر للطبيعة والفن. ويا لأكمام السيدات التي ستراها في شارع نيفسكي! أكمام مثل أزواج البالونات التي يمكن لأية حسناء أن تطير باثنتين منها في الهواء ما لم تكن مدعومة بفارس. وستجد هنا ابتسامات فريدة هي من نتاج أرقى الفنون».

وهكذا. من الصعب معرفة ما صنعه معاصرو غوغول بالمقاطع الشبيهة بهذا؛ من المؤكد أنهم لم يقولوا كثيراً بصورة مكتوبة ومطبوعة. أما من وجهة نظر قرننا العشرين فإن هذه الكتابة غريبة وممتازة: فشارع نيفسكي يبدو ناقلاً غوغول من زمانه إلى زماننا نحن، مثل تلك الحسناء الطائرة في الهواء على جناحي كميها. إن عوليس جويس، والكسندر بلاتز - برلين دوبلن، والمشاهد الحضرية التكعيبية المستقبلية، والمونتاج الدادائي

والسوريالي، والسينما التعبيرية الألمانية، والنوفيل فوغ الباريسي، انطلقت جميعاً من هذه النقطة؛ يبدو غوغول مجترحاً ومبدعاً القرن العشرين من رأسه هو.

يقدم غوغول الآن، ربما للمرة الأولى في تاريخ الأدب، اطروحة حديثة نموذجية أخرى: يقدم أطروحة الهالة السحرية الخاصة التي تكتنف المدينة في الليل. «وما إن يخيم الغسق على البيوت والشوارع، ما إن يتسلق الحارس السلّم لإضاءة المصباح، حتى يسارع شارع نيفسكي إلى الانبعاث والحركة مرة أخرى. وعندئذ يبدأ ذلك الزمن الملغز العجيب حيث تضفي المصابيح انواراً ساحرة مثيرة على الأشياء كلها». باتت الشوارع الآن خالية ممن هم اكبر سناً، متزوجون أصحاب بيوت ثابتة ومستقرة؛ وصار النيفسكي ملكاً للشباب والتواقين. ويضيف غوغول، للطبقات الكادحة التي لا تنصرف عن أعمالها، بطبيعة الحال، إلا بعد الجميع: «في مثل هذا الوقت يحس المرء بنوع من الغاية، أو بالأحرى، بشيء يشبه الهدف أو الغاية، شيء بعيد كلياً عن أن يكون طوعياً؛ خطوات الجميع تصبح متسرعة وغير متزنة. ظلال طويلة تتراقص على الجدران وفوق الرصيف؛ بل وتكاد تستطيل لتغطي جسر البوليس». وفي هذه الساعة يغدو النيفسكي اكثر واقعية وأشد لا واقعية. أكثر واقعية لأن الشارع الآن زاخر بحاجات مباشرة وحادة: بالجنس والمال والحب، تلك هي التيارات اللاارادية للهدف والغاية في الجو؛ فالملامح الممزقة المتناثرة تتحول الآن إلى بشر حقيقيين فيما تنطلق بشره باحثة عن بشر آخرين يلبون حاجاتها. ومن الجهة المقابلة فإن عمق هذه الرغائب وحدتها بالذات يشوهان تصورات الناس بعضهم للبعض الآخر؛ فضلاً عن تقديمهم لأنفسهم. فالذات والآخرون على حد سواء يتضخمان في الأضواء السحرية غير أن جلالهما يبقى هشاً سريع العطب وبدون اساس مثل الظلال المتراقصة على الجدران.

حتى اللحظة ظلت رؤية غوغول شاملة وبانورامية. أما الآن فإنه يتركز عن قرب وبحدة على شابين يهمان بسرد قصتيهما: بيشكاريف Pishkarev الذي هو أحد الفنانين، وبيروغوف Pirogov الذي هو ضابط في الجيش. وفيما يكون هذان الرفيقان غير المحتملين متنزهين معاً في الشارع، تقع عيونهما في اللحظة ذاتها في أسر فتاتين من المارة. ينفصل الشابان أحدهما عن الآخر ويهرعان في اتجاهين متقابلين؛ يغادران النيفسكي ليتوغلا في ظلمة الشوارع الفرعية لملاحقة فتاتي أحلامهما. ولدى قيام غوغول بمتابعتهما يتحول عن التقنيات النارية السوريالية لمقدمته ليتبنى أسلوباً أكثر تناغماً وأقرب إلى المألوف؛ أسلوباً هو من السمات النموذجية لواقعية القرن التاسع عشر الرومنطيقية؛ أسلوباً شبيهاً بأسلوب بلزاك وديكنز وبوشكين؛ أسلوباً موجهاً إلى أناس فعليين وإلى حياتهم.

إن الملازم الأول بيروغوف شخصية كوميدية عظيمة، مثال حي للتباهي الفارغ والأوهام الباطلة الفجة - الجنسية منها والطبقية والقومية - مما جعل اسمه شائعاً على ألسنة الروس كنموذج. وفي أثناء تعقبه للفتاة التي رآها في شارع نيفسكي يجد بيروغوف نفسه في حي للحرفيين الألمان؛ أما الفتاة فيتبين أنها زوج نحاس سوابي Swabian. هذا هو عالم الغربيين الذين ينتجون البضائع التي يعرضها شارع نيفسكي، والتي تستهلكها طبقة الضباط الروس بكثير من المتعة. وفي الحقيقة فإن أهمية هؤلاء الأجانب بالنسبة لاقتصاد بطرسبرغ وروسيا تشهد على عجز البلاد وضعفها المتأصل. غير أن بيروغوف لا يعرف شيئاً عن هذا. فهو يعامل الأجانب كما اعتاد أن يعامل الأقنان. في البداية يفاجأ بيروغوف لأن الزوج، شيلر، مستاء إزاء معاكسته لزوجه: أو ليس ضابطاً روسياً آخر الأمر؟ أما شيلر وصديقه الإسكافي هوفمان فلا يتأثران بهذا التطوّس؛ يقولان انهما كانا قادرين على أن يصبحا من الضباط لو اختارا البقاء في الوطن. وعندئذ يوصي بيروغوف الرجل بعمل معين: سيوفر له ذلك حجة تمكنه من العودة

مرة ثانية من جهة، ومن الجهة الثانية يبدو وكأنه يعتبر توصيته نوعاً من الرشوة، حافزاً يجعل الزوج مستعداً لأن يغض الطرف. يحدد بيروغوف موعداً غرامياً مع الفراو شيلر؛ غير أنه ما إن يظهر على المسرح حسب ذلك الموعد حتى يفاجئه شيلر وهوفمان فيحملانه عن الأرض ويقذفان به إلى الخارج. يصاب الضابط بصدمة:

«لا شيء كان يمكنه أن يوازي غضب بيروغوف واستياءه. إن مجرد التفكير بمثل هذه الإهانة جعله يفقد صوابه. رأى النفي إلى سيبيريا والجلد أقل العقوبات التي يمكن لشيلر أن يتوقعها. هرع إلى البيت ليغير ملابسه وينطلق بسرعة وعلى الفور إلى الجنرال الذي يستطيع أن يصف له هذه الحركة التمردية التي أقدم عليها شغيلة المان وصفاً حياً زاهي الألوان ومثيراً. اراد بيروغوف ان يتقدم بعريضة مكتوبة يرفعها إلى رئيس الأركان.....».

غير أن هذا كله انتهى نهاية غريبة إلى حد ما: «ففي طريقه إلى البيت دخل محل حلويات وتناول قطعتين من المعجنات المرققة؛ حدّق عبر النحلة الشمالية، ثم غادر بقدر أقل من حالة الغضب. أضف إلى ذلك أن الأمسية الندية أغرته بالتسكع فترة من الزمن في شارع نيفسكي».

يتجرع بيروغوف كاس ذل الهزيمة وهو يسعى لتحقيق الانتصار، ولكنه أغبى من أن يتعلم من إخفاقه، بل وحتى من أن يحاول فهم معنى هذا الإخفاق. فخلال دقائق قليلة يكون بيروغوف قد نسي القصة كلها؛ يتسكع على طول النيفسكي بفرح وهو يفكر بالتي سيغزوها وينتصر عليها في المرة القادمة. يتلاشى بيروغوف في الغسق على الطريق إلى سيفاستوبول. إنه نموذجي تماماً في تمثيل الطبقة التي حكمت روسيا حتى عام 1917.

أما بيشكاروف، وهو شخصية أعقد بكثير، فقد يكون الشخصية التراجيدية بحق في مؤلفات غوغول كلها، والشخصية التي يمنحها غوغول قلبه بصورة شبه كاملة. فيما يكون الضابط مطارداً شقراء، يكون صديقه الفنان قد هام في حب السمراء التي يراها. يتخيلها بشكاروف سيدة عظيمة ويتقصف رعباً حين يقترب منها. وحين يستجمع قوته، آخر الأمر، ويتجرأ على مخاطبتها، يكتشف أنها بنت هوى في الحقيقة؛ عاهرة بالغة الضحالة وشديدة الكلبية والخبث أيضاً. بالطبع كان بيروغوف سيعرف حقيقتها على الفور، ولكن بيشكاروف، وهو الهائم بحب الجمال، مفتقر إلى تجربة الحياة وحكمة الدنيا اللازمتين لفهم الجمال بوصفه قناعاً وسلعة تجارية. (ويحدثنا الراوي ليقول: إنه بالطريقة ذاتها، عاجز عن استغلال لوحاته كسلع: ما إن يتذوق الناس جمالها حتى يطير فرحاً فيغدو مستعداً للتنازل عنها مقابل ما هو أقل بكثير من قيمتها التبادلية في السوق). سرعان ما ينهض الفنان الشاب من كبوته الأولى ويتخيل الفتاة ضحية بريئة لا حول لها ولا قوة: يقرر إنقاذها، إلهامها بحبه، حملها إلى سقيفته حيث يستطيعان أن يعيشا، فقيرين ولكن شريفين، على الحب والفن. يستجمع بيشكاروف فُتات شجاعته مرة أخرى، ويقترب منها ليقدم نفسه إليها، ولكنها، للمرة الثانية أيضاً، تضحك بالطبع في وجهه. وفي الحقيقة فإنها لا تعرف ما الذي ستضحك منه أكثر: فكرة الحب أم فكرة العمل الشريف. نرى الآن بيشكاروف أحوج منها بكثير إلى النجدة والإنقاذ. فهذا «الحالم البطرسبرغي» المسحوق بالهوة الفاصلة بين أحلامه وبين الحياة الواقعية من حوله، يفقد السيطرة على الاثنتين كلتيهما. يتوقف عن الرسم، يغوص في أوهام الأفيون ليصل إلى قاع الإدمان، حتى يسجن نفسه أخيراً في غرفته ليحز حنجرته بالسكين.

ما مغزى مأساة الفنان ومهزلة الجندي السوداء؟ ثمة مغزى واحد يشي به الراوي في ختام القصة: «بالله عليه! إياك أن تضع ثقتك بشارع

نيفسكي!» غير أن هناك مفارقات ساخرة متدحرجة في قلب مفارقات ساخرة أخرى في هذا المنعطف: «ألتف بمعطفي بقوة أكبر على الدوام حين أمشي فيه، وأحاول ألا أحدق في الأشياء التي أصادفها». تكمن المفارقة الساخرة هنا في أن الراوي لم يفعل شيئاً قط سوى التحديق في هذه الأشياء، سوى تقديمها لنا لنحدق فيها، على امتداد الصفحات الخمسين الأخيرة. يتابع سرده على هذه الوتيرة ثم ينهي القصة عبر نفيها على ما يبدو «لا تنظر إلى الواجهات! صحيح أن الزعانف المعروضة جميلة ومحببة ولكنها مشبعة برائحة المواعيد». والمواعيد هذه هي، بالطبع، موضوع هذه القصة كلها/ «أنت تظن أن تلك النساء... ولكن اجعل ثقتك بالنساء في الحدود الدنيا. حماك الله من النظر إلى ما تحت واقيات قبعات السيدات! مهما كانت إثارة عباءة الحسناء المتطايرة فإنني لن أسمح لفضولي بتعقبها مقابل أي شيء. أستحلفك بالسماء! ابق بعيداً عن المصباح! مُر بأقصى سرعة ممكنة!» وذلك كما تقول العبارات الختامية للقصة، لأن:

> **«شارع نيفسكي يكذب دائماً، ولكنه يفعل ذلك أكثر من أي وقت آخر حين تحط كتلة الليل الكثيفة عليه فتبرز جدران البيوت البيضاء والصفراء، وحين تغدو المدينة كلها مرعدة ومبهرة، حيث تتدحرج آلاف العربات في الشارع ويتصارع الحوذيون ممتطين جيادهم، والشيطان نفسه يشعل المصابيح ليظهر الأشياء كلها في أضواء زائفة غير واقعية».**

أوردت هذه الخاتمة، على طولها، لأنها تكشف غوغول، المؤلف الواقف وراء الراوي، وهو يداعب قراءه بطريقة بالغة الروعة والسحر. ففي إنكاره لحبة لشارع نيفسكي يبدو المؤلف وكأنه يجعل من هذا الحب قانوناً؛ إنه يقدم الشارع، حتى وهو يمطره باللعنات على إغرائه الزائف، بطريقة

بالغة الإثارة والفتنة. لا يبدو الراوي واقفاً على حقيقة ما يقوله وما يفعله؛ ولكن الواضح هو أن المؤلف يعرف كل شيء. وفي الحقيقة فإن هذه السخرية الضبابية الملتبسة سوف تصبح ركيزة أحد المواقف الأولية من المدينة الحديثة. ومرة بعد أخرى، في الأدب، في الثقافة الشعبية في أحاديثنا اليومية، سوف نسمع أصواتاً كهذا: كلما أسرف المتحدث في لعن المدينة، زاد من حيوية استذكاره لها، وزاد من سعيه إلى جعلها أكثر جاذبية وسحراً؛ كلما أفرط في الانفصال عنها، زاد عمقاً في التماهي معها والاندماج بها، وزاد من إلقاء الأضواء على حقيقة استحالة عيشه بدونها. ليس شجب غوغول لشارع نيفسكي بذاته إلا أسلوباً من أساليب «التف بمعطفي بقوة أكبر» – نمطاً من أنماط التخفي والتنكر؛ غير أنه يتيح لنا فرصة رؤيته وهو يتلصص بخبث من خلق القناع..

إن ما يجمع بين الشارع والفنان هو الأحلام قبل كل شيء «بالله عليك! لا تضع ثقتك في نيفسكي!... ليس إلا حلماً». ذلك هو ما يقوله الراوي بعد أن يحدثنا عن تدمير بيشكاريف جراء أحلامه. ومع ذلك فإن غوغول قد بيّن لنا أن الأحلام كانت قوة دفْع حياة الفنان مثلما كانت سبب موته. ويتضح ذلك عبر لعبة غوغولية ماكرة نموذجية: «كان هذا الشاب ينتمي إلى طبقة تكاد أن تكون ظاهرة غريبة في أوساطنا، فئة ما عادت ذات علاقة بمواطني بطرسبرغ، مثلها مثل وجه يتراءى لنا في الحلم في علاقته مع الحياة الواقعية.. لقد كان فناناً». إن النبرة المجازية لهذه الجملة تبدو كما لو كانت رافضة للفنان البطرسبرغي؛ ولكن جوهر الجملة ومعناها العميق، بالنسبة لأولئك الذين يلاحظون، منصب على إعلاء شأن هذا الفنان ورفعه إلى الذرى الشاهقة: فعلاقته بالمدينة مدعوة لأن تمثل، بل ولأن تجسد، ربما، «الوجه الذي يتراءى لنا في الحلم». إذا كان الأمر كذلك فإن شارع نيفسكي، بوصفه شارع أحلام بطرسبرغ، ليس الملاذ الطبيعي للفنان فقط بل وزميله المبدع والخلاق على الصعيد الماكروكوزمي

الواسع: إنه يقوم مستخدماً الألوان والأقمشة، أو الكلمات على الصفحات المطبوعة، بصياغة الأحلام الجماعية التي يحققها الشارع عن طريق المادة البشرية في الزمان والمكان. لذا فإن خطأ بيشكاروف لا يكمن في تجوله على امتداد الشارع ذهاباً وإياباً بل في الخروج من الشارع والتجول بعيداً عنه: فهو لا يتعرض للتدمير إلا حين يخلط بين حياة الأحلام الزاهية للنيفسكي وبين الحياة الواقعية الكئيبة والمبتذلة للأزقة الجانبية.

إذا كانت علاقة الفنان والشارع تحتضن بيشكاريف، فإنها تحتضن غوغول هو الآخر: فحياة الأحلام الجماعية التي تسبغ على الشارع بهاءه، وتألقه هي المنبع الأصلي الأساس لطاقته الإبداعية الخاصة. وفي السطر الأخير من القصة حيث يعزو غوغول ضوء الشارع المشؤوم، وإن كان مغرياً، إلى الشيطان، إنما هو يتلاعب؛ غير أن من الواضح أنه لو تبنى الصورة بحرفيتها وسعى إلى استنكار ذلك الشيطان والابتعاد عن ذلك الضوء لقام بإطفاء جذوة حياته هو. وبعد سبع عشرة سنة، بعيداً، بعد السماء عن الأرض، عن شارع نيفسكي – في موسكو، مدينة روسيا المقدسة التقليدية، والنقيضة الرمزية لبطرسبرغ – فإن غوغول سيفعل ذلك بالضبط. فتحت تأثير قديس زائف وشاذ ولكنه متزمت سيصبح غوغول مؤمناً بأن الأدب كله، وأدبه هو في المقدمة، إنْ هو إلا من وحي الشيطان. وعندئذ سيبدع نهاية لنفسه لن تكون أقل إثارة للرهبة من النهاية التي خطها بيده لبيشكاريف: سيقدم على إحراق الكتابين الثاني والثالث غير الناجزين من الأرواح الميتة، وسيترك نفسه، عامداً متعمداً، ضحية الموت جوعاً[14].

تكمن إحدى المشكلات الرئيسة في قصة غوغول في العلاقة بين المقدمة من جهة وبين القصتين التاليتين من الجهة الثانية. فقصتا بيشكاريف وبيروغوف تُقدمان تصرفات مفهومة ومتناغمة. أما المقدمة فمونتاج سوريالي موزع بمهارة فائقة، أقرب أسلوبياً إلى القرن العشرين منه إلى أسلوب غوغول نفسه. إن الرابط (اللارابط) بين اللغتين والتجربتين قد

يكون ذا علاقة ما بالترابط بين وجهي الحياة الحضرية الحديثة المتآلفين جغرافياً ولكنهما متنافران تنافراً يبعث على اليأس على الصعيد الروحي. أما في الشوارع الجانبية والأزقة الفرعية حيث يعيش البطرسبرغيون حياتهم اليومية فإن القوانين الاعتيادية للهيكلة والتناغم، للمكان والزمان، للكوميديا والتراجيديا، هي السائدة. إلا أن هذه القوانين تبقى معلقة في شارع نيفسكي حيث تكون مستويات الرؤية الاعتيادية وحدود التجربة الاعتيادية المألوفة محطمة، حيث يخطو الناس نحو حداثتها (وهي فقرة نابوكوف المفضلة التي هي من ترجمته هو) في «شارع نيفسكي»: إن الفتاة التي أسرت عين بيشكاريف تلتفت إليه وتبتسم له وفجأة:

«انزلق الرصيف هارباً من تحت قدميه، بدت العربات بجيادها المنطلقة بسرعة متجمدة وساكنه، تطاول الجسر وانكسر عند منتصف القوس، وقف احد البيوت مقلوباً راساً على عقب، تدحرج احد اكشاك الحراسة زاحفاً نحوه، بدا سلاح الحارس القديم، جنباً الى جنب مع الأحرف الذهبية لإحدى الأرمات إضافة إلى مقص مرسوم، متلألئاً على أجفان عينه بالذات».

وهذه التجربة المذهلة المخيفة أشبه بلحظة في مشهد تكعيبي، أو تحت تأثير مخدر يولِّد الهذيان. يراها نابوكوف كرؤيا وعبقرية فنية محلقة فوق سائر الحدود والقيود الاجتماعية والتجريبية كلها. وبودي أن أقول إن هذا، على النقيض من ذلك، هو المطلوب من شارع نيفسكي بالنسبة لمن يتطفلون عليه: يحصل بيشكاريف على ما جاء بطلبه. يستطيع النيفسكي أن يغني حياة البطرسبرغيين إغناء مدهشاً طالما عرفوا كيفية التعامل مع الفرص التي يقدمها لهم وكيف يعودون بعد ذلك يروحون ويغدون بين قرنهم هم وبين القرن القادم. أما أولئك الذين يعجزون عن توحيد عالمي

المدينة فمن المحتمل أن يفلتوا زمام الاثنين معاً ويخسروا الحياة نفسها بالتالي.

إن قصة غوغول «نيفسكي بروسبكت» (شارع نيفسكي) المكتوبة عام 1835 معاصرة تقريباً لقصيدة «الفارس البرونزي» المكتوبة قبل عامين؛ غير أن العالمين اللذين تقدمانهما بعيدان أحدهما عن الآخر سنوات ضوئية. وأحد الاختلافات المثيرة يكمن في أن بطرسبرغ غوغول يبدو بعيداً كل البعد عن السياسة: لا مكان لمجابهة بوشكين الحادة والمأساوية بين الإنسان العادي البسيط وبين السلطة المركزية في شارع غوغول. لا يعود هذا إلى مجرد أن لدى غوغول حساسية شديدة الاختلاف عن حساسية بوشكين (وهذه حقيقة بطبيعة الحال)؛ بل وإلى أنه يحاول أن يعبّر عن روح بؤرة حضرية مختلفة جداً. فشارع نيفسكي كان في الحقيقة المكان الوحيد في بطرسبرغ الذي كان قد تطور وظل يتطور بصورة مستقلة عن الدولة. ربما كان المكان العام الوحيد الذي كان البطرسبرغيون يستطيعون فيه أن يقدموا أنفسهم وأن يتفاعلوا فيما بينهم دون أن يضطروا للنظر إلى الخلف والإصغاء إلى ضربات حوافر جواد الفارس البرونزي. كان ذلك مصدراً أول من مصادر هالة الشارع المنسوجة من خيوط الحرية الملتهبة، وخصوصاً خلال فترة حكم نقولا حيث كان حضور الدولة بالغ الكآبة في الأماكن كلها على حد سواء. ولكن بُعد النيفسكي عن السياسة ساهم أيضاً في جعل بريقه السحري زائفاً وغير واقعي، في جعل هالة الحرية التي اكتنفته شيئاً أقرب إلى السراب. في هذا الشارع كان البطرسبرغيون يستطيعون أن يشعروا بأنهم أفراد أحرار؛ أما في الواقع فقد كانوا مقحمين عنوة وبقسوة في أدوار اجتماعية مقيدة فرضها عليهم أكثر المجتمعات جموداً تراتبياً في أوروبا. حتى في زحمة البريق الخادع للشارع كانت هذه الحقيقة قادرة على الاختراق. للحظة عابرة، مثل صورة واحدة في مسلسل استعراضي، يجعلنا غوغول نرى حقائق الحياة الروسية الكامنة:

«كان (أي الملازم الأول بيروغوف) شديد السعادة بمنصبة الذي لم تتم ترقيته إليه إلا مؤخراً؛ وعلى الرغم من انه كان، احياناً، وهو يتمطى على سريره، يقول: باطلٌ لا معنى له! هذا كله تافه! وماذا إذا كنت ملازماً أول؟ فإن ترقيته الجديدة كانت تدغدغه في السر: كثيراً ما كان يحاول ان يلمح إليها بصورة مغلفة في اثناء الحديث. وحين التقى مرة بموظف ديوان يعمل في النسخ على الشارع وبدا فظاً في تعامله معه، سارع إلى إيقافه لإفهامه بكلمات موجزة بأن عليه ان يتعامل مع ملازم أول وليس اقل على الإطلاق، حاول أن يعبّر عن هذا، ويقدر اكبر من البلاغة لأن سيدتين حسنتي المظهر إلى حد ما كانتا تمران في هذه اللحظة».

يبين غوغول هنا بأسلوب مرتجل نموذجي تماماً ما ستؤول إليه حال المشهد الأولي للأدب والحياة البطرسبرغيين: إنها المجابهة بين الضابط والموظف أو المستخدم الصغير. يطلب الضابط، ممثل الطبقة الحاكمة الروسية، من الموظف نوعاً من الاحترام لا يخطر بباله هو أن يرد بالمثل. ويحقق نجاحاً في هذا الزمن: إنه يلزم الموظف حدّه. إن الموظف المتسكع في الشارع إنما هو هارب من القطاع «الرسمي» لبطرسبرغ، من ذلك القطاع القريب من نهر النيفا والقصر، من ذلك القطاع الخاضع لهيمنة الفارس البرونزي؛ ولكنه لا يلبث أن يتعرض للمهانة على يد نتاج قزم ولكنه لئيم من نتاجات القيصر حتى في أكثر بؤر المدينة تمتعاً بالحرية. فالملازم الأول بيروغوف حين يجبر الموظف على تجرع كأس المذلة والخنوع، إنما يلزمه بالاعتراف بحدود الحرية التي يوفرها شارع نيفسكي. تتكشف انسيابية هذا الشارع وحركيتها عن حقيقة أنهما ليستا إلا من

المظاهر الخارجية الوهمية والزائفة، إلا قناعاً مبهراً يحجب السلطة الفردية المطلقة. صحيح أن الرجال والنساء الذين يتجولون في شارع نيفسكي قد ينسون السياسية الروسية - وبالفعل فإن هذا النسيان شكل جزءاً من الاستمتاع بالوجود هناك - ولكن السياسة الروسية لم تكن مستعدة قط لأن تتساهم.

غير أن النظام القديم هنا يظل أقل رسوخاً مما قد يبدو. صحيح ان الرجل الذي أوجد بطرسبرغ كان شخصية مخيفة شديدة التماسك؛ ولكن سلطات القرن التاسع عشر، كما يراها غوغول هنا (وفي قسم كبير من مؤلفاته) ليست إلا سلطات سخيفة، سلطات بالغة الضحالة ومهزوزة بل وتكاد أن تبدو محببة أو مثيرة للشفقى. وبالتالي فإن الملازم الأول بيروغوف مضطر لأن يثبت جبروته وتفوقه ليس فقط أمام من يفترض في أنهم أدنى منه مرتبة وأمام السيدات، بل ولدى ذاته العصبية. فالفرسان البرونزيون اللاحقون ليسوا إلا أقزاماً؛ إنهم مصنوعون من التنك. وحين تكون انسيابية شارع بطرسبرغ الحديث سراباً، فإن رسوخ طغمته الحاكمة لن يكون هو الآخر إلا سراباً. ليست هذه إلا المرحلة الأولى من المجابهة بين الضباط والموظفين. ثمة مزيد من المراحل والأعمال القادمة سوف تترتب عليها نتائج مغايرة مع انقضاء سني القرن.

في قصص غوغول القصيرة الأخرى عن بطرسبرغ يظل شارع نيفسكي موجوداً بوصفه وعاء لحياة سوريالية مكثفة. فالشخصية الرئيسة للموظف المحتقر والمهان في قصة «يوميات مجنون» (1835) مسحوق من قبل أناس الشارع، ولكنه سرعان ما يحس بالطمأنينة حتى يلتقي بكلابه التي يجري معها مناقشات مفعمة بالنشاط. وفي مرحلة لاحقة من القصة يغدو قادراً على النظر بدون أن يرتجف، بل وحتى على إمالة قبعته، لدى مرور عربة القيصر، ولكن هذا ليس إلا لأنه مقتنع قناعة راسخة، نتيجة جنونه، بأنه نظير القيصر - فهو ملك إسبانيا[15]. أما في

قصة «الأنف» (1836) فإن الميجر كوفاليف يجد أنفه المفقودة لدى مروره، جيئة وذهاباً، بشارع نيفسكي، ولكنه يكتشف أيضاً، وهذا يثير رعبه، أن أنفه تفوقه مرتبة وبالتالي لا يجرؤ على الزعم بأنها له هو. وفي قصة غوغول الأكثر شهرة وربما الأعظم بين قصصه البطرسبرغية، (المعطف) (1842) لا يرد أي ذكر لشارع نيفسكي بالاسم؛ غير أن أية أماكن أخرى من المدينة ليست واردة، لأن البطل أكاكي أكاكيفيتش مقطوع عن الحياة حتى بات ناسياً لكل ما حوله – عدا البرد الذي يخترق عظامه. ولكن النيفسكي قد يكون الشارع الذي يشهد امتلاء أكاكي أكاكيفيتش ولو للحظة بالحياة لدى ارتدائه لمعطفه الجديد: للحظة عابرة يتيمة، وهو في طريقه إلى الحفلة التي يقيمها زملاؤه الموظفون له ولمعطفه، يندهش مبتهجاً لدى رؤية الواجهات المتلألئة والنساء المتألقات وهي منسابة؛ ولكن ذلك كله ينتهي في غمضة عين؛ ويكون معطفه قد انخلع عنه وولى إلى غير رجعة. إن الفكرة التي تبرز من هذه القصص كلها تدور حول استحالة المشاركة في الحياة العامة المشوهة والخادعة، ولكنها أصيلة، بدون امتلاك الحدود الدنيا من الإحساس بالكرامة الشخصية – بـ«الذاتية الضرورية» (أو الأنانية الضرورية necessary egoism)، كما سيسميها دوستويفسكي في زاويته بجريدة بطرسبرغ نيوز (أخبار بطرسبرغ).

إن الكثير من أبناء الطبقات الدنيا في بطرسبرغ يخافون النيفسكي. غير أنهم ليسوا الوحيدين. ففي مقالة صحفية بعنوان: «ملاحظات بطرسبرغ لعام 1836» يشكو غوغول قائلاً:

> «بحلول عام 1836 كان شارع نيفسكي، ذلك الشارع المضطرب والزاخر بالجلبة والضجيج بصورة دائمة، قد سقط سقوطاً كاملاً، كانت مشاوير التسكع قد تحولت إلى الرصيف الإنجليزي. فالإمبراطور الراحل (الكسندر) كان يحب الرصيف الإنجليزي. وهو رصيف جميل بالفعل، غير

> انني لم الاحظ إلا بعد الشروع بالتسكع، انه اميل إلى القصر. ولكن المتسكعين كان متاحاً لهم ان يكسبوا شيئاً لأن نصف شارع نيفسكي مشغول ومزدحم دائماً بالحرفيين والموظفين مما يجعل المرء يعاني من نصف اللكزات التي يتعرض لها في أي مكان آخر»[16].

وهكذا فإن معرض الأزياء يتقهقر عن شارع نيفسكي لأن الأكابر يخشون التماس الجسدي مع حرفيين وموظفين أو مستخدمين من العامة. ورغم انطواء شارع النيفسكي على قدر غير قليل من المتعة فإن هؤلاء يبدون استعداداً للتخلي عنه مقابل الانتقال إلى بؤرة حضرية أقل إثارة بما لا يقاس؛ مكان لا يزيد طوله عن نصف ميل بالمقارنة مع الميلين والثلاثة أرباع للنيفسكي، مكان ذي ضفة واحدة، بلا مقاه أو محلات تجارية، بسبب الخوف. وهذا التقهقر لن يدوم طويلاً في حقيقة الأمر. فالأكابر من النبلاء والسادة يعودون إلى أضواء النيفسكي المتلألئة ولكنهم سيظلون حذرين منتبهين، غير واثقين من أن سلطتهم قادرة على جعل الشارع ملكاً لهم، في زحمة الضغوط واللزات المنبعثة من الأسفل. فهم يخشون أن الشارع نفسه – حتى هذا الشارع، أو بصورة خاصة هذا الشارع الذي يهيمون بحبه أكثر من أي مكان آخر – جنباً إلى جنب مع سائر أعدائهم الآخرين، الواقعيين منهم والموهومين، قد ينقلب عليهم ويتدفق في ثورة معادية لهم.

كلمات واحذية: دوستويفسكي الشاب

مع مرور الزمن ستبدأ حركة المرور في شارع نيفسكي بتغيير الاتجاه. ولكن لا بد أولاً من أن يهتدي الموظف الصغير المسكين إلى صوته. وذلك الصوت يتردد بادئ ذي بدء عبر قلم دوستويفسكي في روايته الأولى

الفقراء والمساكين Poor Folk المنشورة عام 1845[17]. يقدم ماكار ديفوشكين Makar Devushkin، بطل رواية دوستويفسكي، وهو مستخدمُ نَسْخ في دائرة حكومية بلا اسم، نفسه وريثاً جديراً للعباءة الأكاكيفيتشية (نسبة إلى أكاكي أكاكيفيتش بطل قصة المعطف). ومن حديثه عن حياته في العمل يبدو محترفاً دور الضحية. إنه شريف ذو وجدان حي، خجول متفان بالغ التواضع؛ يبقى بعيداً عن الدسائس والمؤامرات الملحة التي تمكن زملاءه في العمل من تدبير شؤونهم. ومع الأيام ينقلبون عليه ويحيلونه إلى كبش فداء طقسي؛ فتعذيبه ينشطهم ويضفي على حياة المكتب قدراً من التركيز والانسجام. يعتبر ديفوشكين نفسه فأراً. ولكنه فأر يستطيع الآخرين امتطاءه لبلوغ النفوذ والمجد التنظيميين. أما ما يجعله مختلفاً عن سلفه الفوغولي، وما يجعل قصته محتملة (فهل بوسع أي أدب قومي أن يتحمل أكثر من «معطف» واحد؟)، فهو ذلك الذكاء المعقد، تلك الحياة الغنية، تلك الكبرياء الروحية. لدى كتابته لقصة حياته لفارفارا دوبروسيلوفا، تلك الشابة التي تعيش في الجهة الأخرى من ساحة مسكنه، نرى أنه يملك من الحياة ما يكفي لاستنكار تحويله إلى ضحية، من الذكاء ما يكفي لرؤية بعض الطرق المؤدية إلى تواطؤه مع هذا الوضع. ولكنه لا يرى الصورة كلها: فهو يستمر في التمثيل حتى وهو يرى قصة ضحيته؛ عبر سردها على مسامع امرأة لا تبالي به وبها على الإطلاق.

يرى ديفوشكين، بضبابية غائمة، أن ذاته تشكل جزءاً من المشكلة بصرف النظر عن فقره الحقيقي، وحدته الفعلية، واعتلال صحته. يورد إحدى حوادث أيام الشباب حيث وقع في حب ممثلة جميلة من إحدى شرفات المسرح. لا غبار على هذا النوع من الحب: فهو أحد الأشياء التي تقوم عليها الفنون المسرحية، إحدى القوى الجاذبة التي تجعل الجمهور يعود ويعود؛ الناس كلهم تقريباً يعيشون مثل هذه التجربة مرة على الأقل. ومعظم أفراد الجمهور (اليوم كما في أربعينيات القرن الماضي) يُبقون هذا

الحب على مستوى من الخيال، مستوى حاد التميز عن حيواتهم الواقعية. إلا أن أقلية منهم تظل متسكعة أمام مداخل دور العرض، تقدم الورود، تكتب الرسائل الملتهبة بالعواطف وتناضل في سبيل ملاقاة المعشوقين أو المعشوقات وجهاً لوجه. وينطوي هذا عادة على الأذى والتعرض لجرح الكرامة (ما لم يكن الضحايا جميلين و / أو أغنياء بصورة خارقة للعادة)، غير أنه يمكّن هذه الفئة من الناس من إشباع رغبتهم في الجمع بين حيواتهم الخيالية وحيواتهم الواقعية. إلا أن ديفوشكين لا يتبع لا طريق الأكثرية ولا طريق الأقلية، وما يفعله يقحمه بدلاً من أي من الاحتمالين، في خضم أسوأ ما في العالمين كليهما:

«لم يبق معي سوى روبل واحد، ويوم القبض التالي لن يأتي إلا بعد عشرة أيام؛ وما الذي تظنين أنني فعلته يا عزيزتي؟ في طريقي إلى المكتب حيث أعمل أنفقت ما بقي معي على شراء عطر فرنسي وصابون معطر... وبعد ذلك، امضيت الوقت وأنا أمشي ذهاباً وإياباً تحت شبّاكها، بدلاً من الذهاب إلى البيت لتناول الغداء. كانت تعيش في بيت بشارع نيفسكي، على الطابق الرابع. ذهبت إلى البيت استرحت ساعة تقريباً، ثم عدت إلى شارع نيفسكي لا لشيء إلا للمرور تحت نوافذها. بقيت على هذه الحالة شهراً ونصف الشهر؛ ظللت اتعقبها، استأجر العربات العامة بل وحتى الخاصة للمرور أمام نوافذها؛ غرقت في بحر من الدين؛ ولكنني، فيما بعد تجاوزت الأمر، وتوقفت من حبها؛ مللت القصة كلها»[18].

إذا كان النيفسكي (كما قال غوغول) خط الاتصالات في بطرسبرغ فإن ديفوشكين يفتح الدارة، ويدفع ثمن المكالمة فعلاً، ولكنه لا

يستطيع أن يحقق التواصل المطلوب. يعد نفسه لمواجهة ستكون شخصية وعامة في الوقت نفسه؛ يضحي ويخاطر - تصوروا هذا المستخدم المسكين وبيده زجاجة عطر فرنسي! - ولكنه لا يستطيع إنجاز المهمة في النهاية. فالأحداث الحاسمة في حياته هي تلك الأشياء التي لا تحدث: الأشياء التي تأسر لبه، الأشياء التي يبنيها بقوة خيالية، الأشياء التي تدور حوله دوراناً لا نهائياً، ولكنها لا تلبث أن تفلت منه لحظة الحقيقة. لا غرابة في أن يمل، حتى قراؤه الأكثر تعاطفاً معه يمكن أن يجدوا انفسهم وقد تعبوا منه.

صحيح أن رواية المساكين تعطي المستخدمين الفقراء صوتاً، ولكن الصوت متعثر ومرتعد في البداية. غالباً ما يبدو أشبه بصوت الشلميل Fhlemiehl الكلاسيكي إحدى الشخصيات الأولى في الفولكلور، والأدب الأوروبيين الشرقيين (الروسيين، البولونيين، اليهوديين). ولكنه أيضاً شبيه شبهاً مدهشاً بأكثر الأصوات الأرستقراطية بروزاً وشهرة في الأدب الروسي خلال أربعينيات القرن الماضي: صوت «الإنسان الفائض». فهذه الشخصية - وقد سماها تورجنيف وطورها بصورة جميلة (مذكرات «إنسان فائض» (Diary of a Superfluous Man)، 1850، رودين (Rudin) 1856، الآباء في آباء وبنون (Fathers and Sons) 1862) - غنية من حيث العقل، من حيث العواطف والمواهب، ولكنه محروم من إرادة العمل والفعل؛ يتحول إلى شليميل Shlemiel حتى في اللحظة التي يكون فيها مؤهلاً لأن يرث الكرة الأرضية. كانت سياسة «الناس الفائضين» من طبقة النبلاء تنزع الى نوع من الليبرالية المثالية القادرة على اختراق المظاهر الفارغة للأرستقراطية والتعاطف مع عامة الناس؛ غير انها ظلت مفتقرة إلى إرادة الكفاح في سبيل التغيير الجذري؛ وليبراليو أربعينيات القرن التاسع عشر هؤلاء غرقوا في بحر ضبابي من الملل والاكتئاب، في بحر ما لبث،

في عمل مثل المساكين، أن اندمج ببحر ضبابي آخر من القنوط والملل الليبراليين المتصاعدين ببطء من الأعماق السفلية.

ببساطة ليس ثمة أي سبيل أمام مستخدم فقير للكفاح في ظروف أربعينيات القرن الماضي حتى لو أراد ديفوشكين أن يفعل ذلك. غير أن هناك، ربما شيء واحد كان بمقدوره أن يفعله: كان باستطاعته أن يكتب. فحين يدلق قلبه، ولو أمام شخص لا يصغي إليه، يحس بأن لديه شيئاً يقوله. أو ليس هو، مثله مثل أي من أهالي بطرسبرغ، إنساناً جديراً بتمثيل المدينة؟ لماذا لا يواجه الجمهور بالحياة الداخلية الحقيقية لإنسان من بطرسبرغ مثلهم، بدلاً من أن يبقى غارقاً في الهراء الانهزامي العاطفي الذي يلبس ثوب الأدب - ذلك الهراء الدائر حول صور السيوف المقرقعة والجياد المنطلقة والعذارى الحالمات اللواتي يجري اختطافهن في الليل -؟ عند هذه النقطة تحلق صورة شارع نيفسكي في عقله وتعيده قسراً الى مكانه السفلي الموجود في القاع:

«حقاً، ثمة افكار تخطر ببال الإنسان احياناً، وما الذي سيحصل فيما لو جلست وكتبت شيئاً؟... افترض، مجرد افتراض، للحظة واحدة، ان كتاباً قد نُشر. تلتقط الكتاب وتقرأ على الغلاف قصائد من تأليف ماكار ديفوشكين! أستطيع أن اقول لك شيئاً واحداً، بكل تأكيد، يا عزيزتي: لو تم نشر ذلك الكتاب لما تجرأت قط على الظهور مرة اخرى في شارع نيفسكي. تصوري ماذا سيحدث لو راح الجميع يحدقون قائلين: «هو ذا ديفوشكين! إنه المؤلف والشاعر، انظروا إنه قادم بلحمه ودمه!» ماذا سأفعل، عندئذ، بشأن حذائي، مثلاً؟ فحذائي، كما قد تعلمين، مرقع مرات عديدة، ويصر النعل على ترك الجزء الباقي من الحذاء احياناً. وهذا منظر غير ملائم على الإطلاق.

ما الذي سيحصل إذا عرف الجميع أن ديفوشكين المؤلف ينتعل حذاءً مرقعاً؟ افترضي أن دوقة أو كونتيسه لاحظت الأمر! فما الذي ستقوله السيدة الكريمة عني؟ ربما لن تلاحظ على الإطلاق؛ فالكونتيسات لسن، فيما أعتقد، شديدات الاهتمام بالأحذية، ولا سيما بأحذية صغار الموظفين (لأن هناك كما يقولون أحذية وأحذية). (ليست الأحذية كلها على مستوى طبقي واحد)».

بالنسبة للموظف الصغير، البسيط والفقير المنتمي إلى عامة الناس، وإن كان متعلماً وحساساً، يمثل شارع نيفسكي والأدب الروسي الوعد الزائف نفسه: يمثل خطأ يوفر للناس جميعاً حرية الاتصال بعضهم ببعض، وفرصة أن يعترف كل منهم بالآخر بصورة متكافئة. ولكن مجتمعاً يجمع بين وسائل اتصال جماهيرية حديثة وعلاقات اجتماعية إقطاعية، كما هي الحال في روسيا أربعينيات القرن التاسع عشر، يجد في هذا الوعد خدعة بالغة القسوة. فالوسائل التي تبدو مؤهلة لجمع الناس - على الشارع وعبر الكلمة المطبوعة - تقف عند حدود تضخيم هول الهوة الفاصلة بينهم.

يخاف موظف دوستويفسكي الصغير أمرين اثنين: من جهة يخاف أن تضحك منه ومن نعليه الباليين ومن روحه المحطمة المتداعية «إحدى الدوقات أو الكونتيسات»، اي الطبقة الحاكمة التي تهيمن على كل من الحياتين الشارعية والثقافية؛ ومن جهة أخرى - وقد يكون هذا أسوأ - يخشى من أن يبقى نعلا حذائه («فهناك، كما يقولون أحذية وأحذية») وروحه في منأى حتى عن ملاحظة من هم أعلى منه مرتبة اجتماعية. إن أحد هذين الاحتمالين قد يحدث فعلاً: فالموظف لا يستطيع التحكم بردود أفعال من هم أعلى منه. أما ما يبقى خاضعاً لسلطانه هو فهو احترامه

لذاته: «شعوره بالكرامة الشخصية، بالذاتية (أو الأنانية) الضرورية». إن على طبقة فقراء الموظفين أن يقبلوا بأحذيتهم وأفكارهم، إلى مستوى يقيهم من التحول إلى غبار جراء نظرات الآخر - أو جراء امتناعه عن النظر. وعندئذ، عندئذ فقط، يصبح هؤلاء الموظفون قادرين على أن يضعوا أنفسهم على الخط، عبر الكلمة المطبوعة وفي الشارع على حد سواء، وعلى أن يخلقوا من الأمداء العامة الفسيحة في بطرسبرغ حياة عامة حقيقية. عند هذا المنعطف، في 1845، ما من روسي، واقعياً كان أم خيالياً، يستطيع أن يتصور، بصورة ملموسة، كيف يمكن لمثل هذا الأمر ان يتحقق. إلا أن رواية المساكين، تحدد المشكلة على الأقل - إنها مشكلة حاسمة في السياسة والثقافة الروسيتين - وتمكّن أبناء جيل الأربعينيات من القرن التاسع عشر من الروس من أن يحلموا بأن التغيير سوف يتم بطريقة ما في يوم من الأيام.



أما في رواية دوستويفسكي الثانية، المثل The Double، المنشورة بعد عام واحد، فإن البطل، وهو موظف حكومي صغير آخر، يشمّر عن ساعديه ليأتي بحركة عظيمة من حركات تقديم الذات وإثباتها في شارع نيفسكي. ولكن هذه الحركة تتكشف عن كونها شديدة التضارب وعدم التناسب مع إمكانيات السيد غوليادكين الفعلية، السياسية منها والنفسية - الروحية، مما يحيلها على كابوس عجيب لا يلبث أن يقحمه في دوامة من البارانويا التي سيبقى متخبطاً فيها على امتداد مئة وخمسين صفحة ملأى بالعذاب والألم قبل تطويقه انطلاقاً من الشفقة آخر المطاف.

يستيقظ غوليادكين في بداية القصة؛ يغادر غرفته البائسة المظلمة

الضيقة؛ ويمتطي عربة فخمة يصفها بتفصيل محبب، استأجرها النهار كله؛ يأمر الحوذي بنقله إلى مكتبه عبر شارع نيفسكي؛ يرخي ستائر النوافذ؛ ويبتسم ابتسامة لطيفة لرؤية جمهور المشاة في الشارع. إلا أن اثنين من موظفي المكتب الشباب، في نصف سنه ولكنهم من المرتبة نفسها، يتعرفان عليه فجأة. حين يبادران إلى التلويح له والمناداة باسمه يتملكه الخوف وينكمش لائذاً بأكثر زوايا العربة ظلمة. (نلاحظ هنا الطابع المزدوج للعربات أو وسائط النقل في حركة المرور بالمدينة: بالنسبة لأولئك الذين يتمتعون بالثقة الشخصية والطبقية يمكنها أن تكون قلاعاً محصّنة ومدرعة متحكمة بمصائر الجماهير من المشاة؛ أما بالنسبة لأولئك الذين يفتقرون إلى الثقة، فليست إلا مصائد، أقفاصاً، سرعان ما يغدو من يستقلها شديد الهشاشة، أمام النظرات القاتلة لأي جلاد)[19]. وبعد لحظات يحدث شيء حتى أسوأ من ذلك: عربة رئيسه تلحق به وتسير بجانب عربته، وهي قريبة جداً يستطيع أن يلامسها. «وحين أدرك غوليادكين أن أندري فيليبوفيتش قد تعرف عليه، أنه كان يحدق فيه بعينين جاحظتين، وأن لا وجود لأي مكان يختبئ فيه، اخترق الشعور بالخجل كيانه كله». إن رد فعل غوليادكين المرعوب على تحديق رئيسه سوف ينقله عبر حدود غير مرئية إلى بحر الجنون الذي لن يتأخر في ابتلاعه:

«أعليّ أن أنحني أم لا؟ هل يتوجب علي أن أعترف به؟ هل أعترف بأنني أنا؟ أم ينبغي لي أن أتظاهر بأنني شخص آخر، إنسان يشبهني شبهاً مدهشاً، فأبدو غير آبه تماماً؟»

طرح غوليادكين هذه الأسئلة على نفسه في هلع يستعصي على الوصف. «نعم، لقد وجدت الحل المناسب؛ أنا لست أنا؛ تلك هي المسألة كلها». كانت هذه الفكرة

تـدور بذهنـه وهـو يحـدق بأنـدري فيليبـوفيتش حين خلع قبعته احتراماً: «أنا... أنا... لا، لا شيء لا سيدي»، تلعثم غوليادكين بهمس. «الحقيقة هي: أن هذا لست أنا... نعم، تلك هي المسألة كلها»[20].

إن مطبات الحبكة السوريالية بقسوتها تنبع كلها وبصورة مباشرة مـن هـذا الإنكـار للـذات. فغوليـادكين المتـورط في التحـرك وسـط شارع نيفسكي لا يستطيع أن ينظر في عيني رئيسه ويؤكد على رغبته الشخصية في أن يكون نداً لهذا الرئيس. فالتطلع إلى السرعة، إلى الموضة إلى الترف - بل وحتى إلى انتزاع الاعتراف بكرامته - هذه الرغبـات المدانة ليست ملكاً له على الإطلاق، «أنا لست أنا.. تلك هي المسألة كلها»، بل تخص، بطريقة ما، «شخصاً آخر». وبعد ذلك يقوم دوستويفسكي بالإعداد للرغبات التي ظلت ممزقة شر ممزق والمقطوعة عن الذات بما يمكنها من اتخاذ شكل موضوعي بوصفها «شخصاً آخر» واقعياً، بوصفها المثل (The Donble). وهـذا الـشخص الـشامل المنـدفع والعـدواني الـذي لا يـستطيع غوليـادكين مجابهتـه والاعـتراف بأنـه هـو نفسه، يـسير قـدماً ليطـرده مـن حياتـه وليستخدم تلك الحياة نقطـة انطـلاق نحو النجـاح والسعادة اللذين طالما ظل غوليادكين يسعى من أجلهما. ومع تزايد عذابات غوليـادكين أضعافاً مضاعفة (هذه هي النقطة التي اكسبت دوستويفسكي شهرة كبيرة بأنه ذو «موهبة قاسية»)، يقتنع بأنه يُعاقب على رغباته الشريرة. يسعى لإقناع رؤسائه، ولإقناع نفسه أيضاً، بأنه لم يرد قط ولم يعمل أي شيء لنفسه هو على الإطلاق، بأن هدف حياته الوحيد كان وما زال متمثلاً بالخضوع لإرادتهم. ما زال غوليادكين ينكر ذاته ويجلدها عند نهاية القصة فيما هم يقتادونه بعيداً.

يشكل غوليادكين المسجون في جنونه الانعزالي أحد أوائل سلسلة

طويلة من الشخصيات المعذبة المعزولة التي ستظل تقض مضاجع الأدب الحديث حتى يومنا هذا. غير أن غوليادكين يحتل أيضاً مكاناً في سلسلة أخرى، سلسلة يفجيني بوشكين، سلسلة تراث صغار موظفي بطرسبرغ الذين يصابون بالجنون جراء مطالبتهم بالكرامة في مدينة ومجتمع يصران على إنكار امتلاكهم لأية كرامة، والذين يتورطون في المشكلات، أكثر من ذلك، جراء تضخيمهم لمطالبهم، وإعطائها صورة درامية في ساحات المدينة وشوارعها العامة. إلا أن هناك فروقاً هامة بين شكلي جنونهما. فيفجيني يتمثل سلطان بطرسبرغ الأعلى الذي يستقر في روحه ويُخضع حياته الداخلية لانضباط فولاذي هائل، «موحداً آلية داخلية تتولى المراقبة، مثل حامية في مدينة محتلة ومهزومة»[22] كما سيقول دوستويفسكي. أمام أوهام غوليادكين فتأخذ شكلاً نقيضاً: فبدلاً من تمثل السلطة الخارجية يبادر إلى إضفاء رغباته في تأكيد سلطته الخاصة على الدائرة الخارجية، على «غوليادكين الابن». ومن شأن الانتقال من يفجيني إلى غوليادكين أن يمثل، بالنسبة لهيغل الشاب وفيورباخ اللذين كان لأفكارهما تأثير عميق على المثقفين الروس في أربعينيات القرن التاسع عشر، نوعاً من التقدم في الجنون: اعتراف الذات بذاتها، ولو بطريقة ملتوية ومدمرة للذات، بوصفها المصدر النهائي للسلطة. أما الاختراق الثوري حقاً فسوف يتحقق، حسب هذا الديالكتيك، إذا تمكن الموظف من تأكيد الغوليادكينين كليهما، بما ينطويان عليها من جملة كاملة من الرغبات والدوافع، على أنهما يخصانه هو نفسه. وعندئذ، عندئذ فقط، سيغدو مستعداً لدفع ثمن مطالبته بالاعتراف - تلك المطالبة المعنوية الأخلاقية والنفسية - السيكولوجية والسياسية - في ساحة بطرسبرغ الفسيحة العامة ولكنها سائبة، لم يُطالب بها حتى الآن. غير أن جيلاً آخر سيمضي قبل أن يتعلم موظفو بطرسبرغ الصغار فن الأداء والفعل المؤثر.

بدء ستينيات القرن التاسع عشر: الإنسان الجديد في الشارع

تشكل ستينيات القرن الماضي نقطة انعطاف في التاريخ الروسي. والحدث الحاسم هو فرمان الكسندر الثاني الصادر في 19 شباط 1861 والقاضي بإعتاق الأقنان. أما على الصعيدين السياسي والثقافي فيمكن القول إن الستينيات كانت قد بدأت قبل بضع سنوات مع بداية حكم الكسندر حين بات واضحاً، بعد كارثة حرب القرم، وضوحاً كاملاً أن على روسيا ان تمر بجملة من التغييرات الجذرية الثورية. اتسمت سنوات الكسندر الأولى بقدر ملحوظ من إشاعة الليبرالية على المستوى الثقافي، وبانفتاح جديد على المناقشات العامة، مع غليان كبير في التوقعات والآمال ظلت تتصاعد حتى 19 شباط. ولكن مرسوم الإعتاق جلب معه ثماراً مرة. سرعان ما لوحظ أن الفلاحين بقوا مكبلين ومرتبطين بأسيادهم بل وراحوا يحصلون على مساحات من الأرض، أقل مما كانت تُخصص لهم في السابق، ويخضعون لجملة كاملة جديدة من الالتزامات إزاء مشاعاتهم الريفية في القرية، وبالتالي باتوا يشعرون أنهم لم يتحرروا إلا اسماً فقط عملياً. غير أن شعوراً طاغياً بالإحباط والاستياء كان مالئاً للأجواء، إضافة إلى هذه وغيرها من الأخطاء الجوهرية في مرسوم الإعتاق. إن أعداداً كبيرة جداً من الروس كانت قد عقدت آمالاً كبرى على أن من شأن التحرير أن يدشن عصراً مفعماً بالأخوة والانبعاث الاجتماعي وأن يجعل من روسيا طليعة متقدمة في العالم الحديث، او منارة يهتدي بها. أما ما حصل عليه الروس بدلاً من ذلك فلم يتجاوز كونه مجتمعاً طبقياً جامداً معدلاً بدون أي تغيير اساسي. كانت الآمال آمالاً لا واقعية؛ من السهل رؤية ذلك بعد قرن من الزمن. غير أن المرارة التي ترتبت على خيبة تلك الآمال كانت حاسمة في تشكيل ملامح الثقافة والسياسة الروسيتين عبر السنوات الخمسين التالية:

تشتهر سنوات الستينيات من القرن التاسع عشر ببروز جيل جديد ونمط جديد من المثقفين: من الرازنوتشينتسي Raznochintsy، «أناس من

أصول وطبقات متباينة»، وهي التسمية التي أطلقتها الإدارة القيصرية على جميع الروس الذين لا ينتسبون إلى طبقة النبلاء والأشراف. وهذه التسمية تكاد أن توازي عبارة الطبقة الثالثة Third Estate الفرنسية فيما قبل الثورة؛ وعدم بروز أعضاء هذه الطبقة - وقد ضمت بطبيعة الحال أكثرية الروس الساحقة - بوصفهم فعالين يسهمون في صنع التاريخ حتى هذه اللحظة يشكل دليلاً على تخلف روسيا. وحين يظهر أعضاء طبقة الرازنوتشينتسي هذه - وهم أبناء رقباء في الجيش، خياطين، رهبان القرى، وموظفي الدواوين الصغار - فإنهم يتفجرون على المسرح بإصرار عدواني. يتباهون بسوقيتهم الصارخة، بافتقارهم إلى اللباقة الاجتماعية، باحتقارهم لكل ما هو أصيل ومهذب. لعل الصورة الأبقى لـ«الإنسان الجديد» المنتمي إلى الستينيات هو بازاروف Bazarov، طالب الطب الشاب في رواية «آباء وبنون» لتورجينيف. فبازاروف هذا ينضح قدحاً مفعماً بالاحتقار على الشعر كله، على الفن والأخلاق، على سائر المعتقدات والمؤسسات الموجودة؛ يمضي وقته وينفق طاقته وهو يدرس الرياضيات ويشرِّح الضفادع. وتورجينيف لا يجترح كلمة «العدمية» (النيهيلية Nihilism) ويصوغها إلا على شرفه. إن سلبية بازاروف، مثلها مثل سلبية جيل الستينيات، محدودة وانتقائية في الحقيقة: فهؤلاء «الناس الجدد» يميلون مثلاً، إلى تبني موقف «إيجابي» لا يتصف بالصفة النقدية إزاء جملة من أنماط الفكر والحياة التي يفترض أنها علمية وعقلانية. غير أن مثقفي طبقة العوام لعقد الستينيات هؤلاء يحدثون قطيعة مؤلمة وكبيرة مع النزعة الإنسانية والليبرالية المثقفة التي طبعت مثقفي طبقة النبلاء في الأربعينيات. قد تكون قطيعتهم هذه في السلوك أكثر منها في المعتقدات: فأبناء «جيل الستينيات» عازمون على القيام بعمل حاسم، ومسرورون إزاء جلب أية إزعاجات وآلام وإشكالات قد ينطوي عليها ذلك العمل، على أنفسهم كما على مجتمعهم[23].

في الفاتح من أيلول 1861، انطلق فارس عجيب بأقصى سرعته في شارع نيفسكي مبعثراً سحابة من المنشورات حوله ووراءه قبل أن يتوارى عن الأنظار. كان تأثير هذه الإيماءة بالغ الإثارة وسارعت المدينة كلها إلى مناقشة الرسالة التي أوصلها الفارس والتي كانت بياناً موجهاً «إلى الجيل الصاعد». كانت الرسالة بسيطة وصادمة بجذريتها الأساسية:

«لسنا بحاجة إلى اي قيصر او إمبراطور، إلى خرافة هذا الإله أو ذلك، أو إلى العبارة الأرجوانية التي تغلف العجز الموروث؛ إننا نريد كائناً إنسانياً بسيطاً، إنساناً ينتمي إلى الأرض، يفهم حياة الناس ويتم اختياره من قبل الشعب، على راسنا. نحن لا نريد إمبراطوراً مقدساً بل قائداً منتخباً ينال راتباً مقابل خدماته»[24].

بعد ثلاثة أسابيع، في الثالث والعشرين من أيلول، شهد جمهور شارع نيفسكي أمراً حتى أكثر إثارة وإندهاشاً من ذلك، ربما الأمر الوحيد الذي لم يسبق لهذا الشارع أن رآه من قبل: تظاهرة سياسية! تحركت مجموعة من مئات الطلاب: («الجيل الصاعد») عبر نهر النيفا من مبنى الجامعة وسارت في موكب على الشارع حتى بيت رئيس الجامعة. كان الطلاب يحتجون على سلسلة من التدابير الإدارية القاضية بمنعهم هم وكلياتهم من عقد أي نوع من الاجتماعات وبإلغاء المنح الدراسية والمعاشات؛ وهذا أكثر سوءاً (بغية وقف فيضان الطلاب الأفقر الذين كانوا يتدفقون على الجامعة في السنوات الأخيرة)، وصولاً إلى جعل الدراسة العليا مرة أخرى امتيازاً طبقياً جامداً كحالها في ظل نقولا الأول. كانت التظاهرة عفوية؛ كان المزاج مفعماً بالمرح، وقام الجمهور في الشارع باستعراض مجموعة الطلاب بنظرات مفعمة بالتعاطف؛ هاكم فيما يلي ما يذكره أحد المشاركين عن التظاهرة بعد سنوات:

«لم ير احد مشهداً مثله من قبل. كان يوماً ايلولياً رائعاً... فالصبايا اللواتي بدأن يذهبن لتوهن إلى الجامعة انطلقن إلى الشوارع جنباً إلى جنب مع عدد من افراد الرازنوتشينتسي الشباب الذين كانوا يعرفوننا او كانوا متفقين معنا في الراس فقط... حين ظهرنا في شارع نيفسكي خرج الحلاقون الفرنسيون من محالهم، وقد اشرقت وجوههم، وراحوا يلوحون لنا بأيديهم وقد غمرهم الفرح، وهم يصرخون: إلى الثورة! إلى الثورة!»[25].

وفي تلك الليلة بادرت الحكومة - مذعورة، دونما شك، من هتافات الحلاقين الفرنسيين أولئك - إلى اعتقال عشرات الطلاب بمن فيهم المندوبون الذين كانوا موعودين بالحصانة. دشن هذا أشهراً من الفوضى على جزيرة فاسيليفسكي، في الجامعة وحولها: سلسلة من إضرابات الطلاب والكليات، عمليات إغلاق واحتلال من جانب البوليس، حوادث طرد بالجملة، حوادث إطلاق نار واعتقالات، وأخيراً إغلاق أبواب الجامعة لعامين اثنين. بعد تاريخ الثالث والعشرين من أيلول ابتعد المناضلون عن شارع نيفسكي وعن مركز المدينة. وحين طردوا من أحياء الجامعة غابوا عن الأنظار ليؤلفوا شبكة معقدة من الجماعات السرية والخلايا. غادر العديد بطرسبرغ إلى الريف حيث سعوا لتنفيذ وصية هيرزن «اذهبوا إلى الشعب!»[26]، على الرغم من أن هذه الحركة لم تكتسب أي زخم ذي شأن إلا بعد عقد آخر من السنوات. ثمة آخرون غادروا روسيا كلياً لمتابعة الدراسة في أوروبا الغربية، وخصوصاً في سويسرا، في كليات العلوم والطب. عادت الحياة في شارع نيفسكي إلى مجراها الطبيعي؛ لن تقوم مظاهرة أخرى هناك إلا بعد عشرة أعوام. غير أن أهالي بطرسبرغ كانوا، ولو للحظة عابرة، قد ذاقوا طعم المجابهة السياسية في الشارع. وكانت

هذه الشوارع قد تحددت مرة وإلى الأبد بوصفها ساحات سياسية. سوف يظل الأدب الروسي في ستينيات القرن الماضي دائباً على ملء هذه الساحات ولو بصورة خيالية.

تشيرنيشيفسكي Chernyshevsky: الشارع كجبهة

جرى تخيل مشهد المجابهة الكبيرة الأولى في الستينيات وكتابتها في إحدى زنزانات السجن.. في تموز 1862 جري اعتقال الناقد والمحرر الثوري نيقولاي تشيرنيشيفسكي بموجب اتهامات غامضة بالتخريب والتآمر ضد الدولة. وفي الحقيقة لم يكن هناك أي دليل على الإطلاق ضد تشيرنيشيفسكي الذي كان شديد الحرص على حصر نشاطه في ميادين الأدب والأفكار. وبالتالي كان لا بد من فبركة بعض الأدلة. استغرق هذا فترة من الزمن تطلبتها الحكومة لترتيبه. لذا فقد بقي تشيرنيشيفسكي بدون محاكمة لمدة عامين في أعماق زنازين قلعة بولص، أقدم مباني سان بطرسبرغ، وباستيل المدينة حتى عام 1917(*). وفيما ابعد كانت محكمة

(*) إن القلعة جديرة بالملاحظة لأصدائها الرمزية فضلاً عن أهميتها العسكرية والسياسية. انظروا إلى ما قاله تروتسكي في أكتوبر 1905، في معرض شجب بيان نقولا الثاني الصادر في 17 تشرين الأول الذي وعد بحكومة تمثيلية وبدستور: «انظروا حولكم أيها المواطنون! هل تغيّر شيء منذ الأمس؟ إن قلعة بطرس وبولص ما زالت مهيمنة على المدينة، أليس كذلك؟ ألستم مستمرين في سماع الأنات وصرير الأسنان المنبعثة من خلف الأسوار اللعينة لتلك القلعة؟» وقارنوا هذا الكلام بما جاء في رواية أندري بيلي الشاعرية الصادرة في الشهر نفسه: «فوق أسوار القلعة البيضاء، كانت المسلة التي لا تعرف الرحمة لبطرس وبولص، وهي مسلة حادة إلى حد التعذيب، تتطاول ببرود بالغ لتنغرز في السماء». نلاحظ هنا ذلك الاستقطاب الرمزي لتصورات البطرسبرغيين حول نقطتي العلام العاموديتين بشكل مثير فوق مشهد حضري شديد الانبساط الأفقي: المسلة الذهبية لقيادة البحرية التي بلورت وعود المدينة بالحياة والفرح كلها، والبرج الحجري للقلعة الذي جسد تهديد الدولة للوعود، الظل الأبدي الذي ظل يحجب شمس المدينة.

سرية ستحكم عليه بالسجن المؤبد في سيبيريا حيث سيقضي عشرين سنة ليطلق سراحه بعد ذلك لدى تدهور صحته الجسدية والعقلية واقترابه من الموت. وسوف يجعله استشهاده أحد القديسين في حوليات الأنتلجنسيا الروسية. ففيما كان تشيرنيشيفسكي يقبع مرتجفاً في زنزانته الانفرادية، منتظراً تحديد موعد محاكمته، ظل يقرأ ويكتب بشكل محموم. أما مؤلفه الأكثر جوهرية في السجن فكان رواية بعنوان ما العمل؟. والكتاب الذي ظهر على حلقات في 1863 لم ينج من التلف إلا بفضل سلسلة من الأحداث الغريبة التي تبدو خارجة مباشرة من إحدى الروايات البطرسبرغية السوريالية؛ مع أن أحداً من الروائيين لم يكن بوسعه أن ينجز مثلها. جرى، أولاً، تسليم الرواية إلى إدارة السجن التي أرسلتها بدورها إلى لجنة التحقيق الخاصة المشكّلة لدراسة هذه القضية. وهاتان الهيئتان أكثرتا من وضع الأختام على المخطوطة مما جعل الرقيب حين وصلت إليه لا يبالي بقراءتها ظاناً أنها مقروءة ومدققة من قبل. وتمت ثانياً، إحالة الرواية إلى الشاعر الليبرالي نيقولاي نيكراسوف، صديق تشيرنيشيفسكي وزميله في هيئة تحرير المجلة المعاصرة. غير أن نيكراسوف أضاع المخطوطة في شارع نيفسكي. ولم يتمكن من استعادتها إلا بعد نشر إعلان في جريدة البوليس البطرسبرغية: أعادها له موظف حكومي شاب كان قد التقطها في الشارع.

اعتبر الجميع، بمن فيهم تشيرنيشيفسكي، ما العمل؟ فاشلة كرواية: كانت تفتقر إلى أية حبكة واقعية، أية شخصيات جوهرية - بالأحرى زحمة من شخصيات يتعذر تمييزها إحداها عن الأخرى - أية بيئة واضحة، أية وحدة في النبرة أو الحساسية. ومع ذلك فإن كلاً من تولستوي ولينين سوف يتبنيان عنوان تشيرنيشيفسكي مع هالة العظمة الأخلاقية المصاحبة له. وقد اعترفا بأن هذا الكتاب غير المصقول، على أخطائه الصارخة كلها، شكّل خطوة حاسمة على طريق تطور الروح الروسية الحديثة[27].

تشي عبارة «حكايات أناس جدد» وهي العنوان الفرعي للرواية

بالسبب الكامن وراء الاشتهار المباشر والقوة المستمرة للعمل. آمن تشيرنيشيفسكي باستحالة دفع روسيا وإقحامها في العالم الحديث إلا عبر انبثاق ومبادرة طبقة من «الناس الجدد». ورواية ما العمل؟ هي بيان من جهة ودليل عمل من جهة أخرى لهذه الطليعة المنتظرة. وبطبيعة الحال كان مستحيلاً على تشيرنيشيفسكي أن يعرض بطلاته وأبطاله الجدد متورطين في أي نوع من أنواع السياسة الملموسة. وما فعله بدلاً، من ذلك، كان أشد إثارة بكثير؛ فقد صوّر سلسلة من الحيوات النموذجية التي كانت مجابهاتها وعلاقاتها الشخصية مشبعة بالسياسة.

هاكم مثالاً نموذجياً، يوماً من حياة «إنسان جديد»:

«أي نوع من الماس كان لوبوخوف؟ هذا هو النوع الذي كانه: كان ماشياً في شارع كاميني أوستروفسكي(*) في زيه (الطالبي) المهترئ (في طريق العودة من إعطاء درس مقابل أجر زهيد، على مسافة ميلين عن المدرسة). يتقدم نحوه ذو شأن متباهياً. وكأصحاب الشأن يسير بخط مستقيم بدون أن يحيد عن خط سير لوبوخوف. وفي تلك المرة يطبق لوبوخوف القاعدة التالية: «لن أحيد عن طريق أحد إلا إذا كان إحدى النساء!» تصادم الرجلان بالكتفين. التفت ذو الشأن نصف التفاتة قائلاً: «ماذا دهاك أنت أيها الخنزير! يا لك من بقر!» وكان يهم بمتابعة هذه اللهجة؛ غير أن لوبوخوف استدار نحوه استدارة كاملة؛ انتشله من الأرض؛ ووضعه بحرص بالغ في البالوعة. وقف فوقه وقال

(*) من الجدير بالذكر أن شارع كاميني – اوستروفسكي، حيث تجري المقابلة، ينتهي بقلعة بطرس – بولص حيث كان تشيرنيشيفسكي مسجوناً لدى كتابته. ووضع هذا المشهد هنا كان، بحد ذاته، يشكل تحدياً غامضاً ولكنه قوي للقوى التي عقدت الآمال على سجن المؤلف وآرائه.

له: «إذا تحركت فسوف اقحمك أكثر في البالوعة». مر اثنان من الفلاحين، راقبا المشهد، امتدحا لوبوخوف، مر احد الموظفين، راقب المشهد، لم يطر لوبوخوف ولكنه ابتسم ابتسامة عريضة. مرت عربات ولكن أحداً من ركابها لم ينظر.. ظل لوبوخوف واقفاً لبعض الوقت ثم انتشل ذا الشأن - ليس جسدياً هذه المرة بل من اليد - وسحبه إلى زقاق فرعي وقال: «يا للهول! ماذا فعلت أيها السيد الكريم؟ ارجو الا تكون قد عرضت نفسك للأذى! اتسمح لي بأن انفض عنك ما لوثك؟»، مر فلاح وأسهم في عملية النفض، ومر اثنان من أهالي المدينة ومدا يد المساعدة؛ تعاون الجميع في نفض ذي الشأن وتابعوا طريقهم»[28].

من الصعب على القراء أن يهتدوا إلى الطريقة المناسبة للتجاوب مع هذه الصورة. نحن ملزمون بأن نعبر عن الإعجاب بجرأة لوبوخوف وشجاعته، فضلاً عن قوته الجسدية المجردة. ولكن أي قارئ للأدب الروسي محكوم بأن يتساءل عن افتقار هذا البطل افتقاراً كاملاً لأية حياة داخلية، لأي وعي بالذات. هل يستطيع حقاً الا يحس بأي أثر للخوف أو الرهبة تجاه طبقته الحاكمة؛ بأية رغبة مدروسة في كبت ثورة غضبه؟ هل بوسعه أن يكون متحرراً تحرراً كاملاً من أي قلق حول عواقب فعلته؟ حول نفوذ صاحب الشأن القادر على التسبب في طرده من الجامعة وإيداعه السجن؟ ألا يتوجس قليلاً، ولو للحظة، حول ما إذا كان بالفعل قادراً على حمل الرجل أم لا؟ «لا بالتأكيد!» سيقول تشيرنيشيفسكي: فهذا الشيء بالذات هو الشيء الجديد في «الناس الجدد» عنده؛ إنهم متحررون من سائر الشكوك والهواجس الهاملتية اللانهائية التي دابت على إضعاف الروح الروسية حتى الآن. من المفترض أن من ينتمي إلى هؤلاء الرجال الجدد لن

يتيح قط لأي فارس برونزي فرصة مطاردته: إنه، بكل بساطة، مستعد لأن يرمي به، هو وجواده، في نهر النيفا. ولكن غياب الصراع الداخلي هذا بالذات يحرم انتصار لوبوخوف من بعض العذوبة التي يتعين عليه أن يجلبه: إنه مفرط السرعة، شديد السهولة، فالمجابهة بين الضابط والموظف الصغير، بين الحاكم والمحكومين، تنتهي قبل أن تصبح واقعية.

من المفارقات أن يكون تشيرنيشيفسكي معروفاً بأنه النصير النقدي الأبرز لـ«الواقعية» في الأدب، والعدو الدائم لما أطلق عليه اسم: «مسلسل الأوهام» (فانتازماغوريا Phantasmagoria)؛ من المؤكد أن هذا هو أحد الأبطال الأكثر خيالية، وأن هذا هو أحد المشاهد الأشد غرقاً في الأوهام، في الأدب الروسي كله. فالأجناس الأدبية التي تشابه هذا النص هي في القطب الأبعد عن الواقعية: قصص الحدود الأمريكية، ملحمة المحارب القوزاقي، حكاية جزار الوعل أو تاراس بولبا الرومانسية. يبدو لوبوخوف أشبه بأحد أبطال أفلام الوسترن، حاملي المسدسات الجاهزة، أو بأحد متوحشي السهوب الفسيحة؛ لا ينقصه إلا جواد يمتطيه. تشي أساليب إخراج هذا المشهد بأفق بطرسبرغي؛ ولكن روح المشهد أقرب بكثير إلى نمط الـ أو. كي. كورال O. K. Corral. إنه يُظهر تشيرنيشيفسكي «حالماً بطرسبرغياً» حقيقياً في أعمق أعماقه.

ان إحدى السمات الهامة لعالم الحدود الميثولوجية هي انه عالم بلا طبقات: فالإنسان الفرد يتواجه مع إنسان آخر، منفرداً، كفرد في نوع من الفراغ. إن حلم ديمقراطية ما قبل الحضارة بـ«الإنسان الطبيعي» هو الذي يسبغ صفات القوة والجاذبية على ميثولوجيا الحدود أو التخوم. ولكنْ ما أن يتم نقل أوهام التخوم إلى شارع واقعي في سان بطرسبرغ حتى تنشأ نتائج بالغة الغرابة. عاينوا النظارة الذين يشكلون خلفية مشهد تشيرنيشيفسكي: فالفلاحون والموظفون على حد سواء صريحون في التعبير عن سرورهم. حتى الناس الذين يستقلون العربات لا يزعجون

أنفسهم ولا يبالون بالنظر إلى ذي شأن مُرّغ في الوحل. لا يقف الأمر عند حدود عدم تورط البطل على أية مشكلة؛ بل أن العالم كله يؤيده ويدعمه بسرور (أو بلا مبالاة). من شأن هذا أن ينطوي على معنى كامل في العالم المفتوح والمجزأ للحدود أو التخوم الأمريكية في بطرسبرغ، فلا بد لأصحاب الشأن من أن يكونوا قد توقفوا عن كونهم الطبقة الحاكمة في المدينة، لا بل في المجتمع كله عملياً. وبعبارة أخرى لا بد للثورة الروسية من أن تكون قد حصلت وانتهى الأمر! وفي تلك الحال ما الداعي إلى الانشغال بتمريغ الرجل في الوحل من الأساس؟ حتى لو وُجد مغزى معين - مثل إذلال الطبقة الحاكمة القديمة - فإن الأمر لن ينطوي على أي نوع من البطولة(*). لذا فإن هذا المشهد الغريب محكوم بأن يبقى مشهداً غير ضروري حتى ولو كان ممكناً أصلاً. إنه غير متناسب، على الصعيدين الأدبي والسياسي كليهما، مع العواطف البطولية التي يسعى إلى استثارتها.

غير أن تشيرنيشيفسكي، على تخبطه وعدم قابليته، ينجز المهمة: يصور أحد عوام بطرسبرغ متحدياً ذوي الشأن والنفوذ في وسط الشارع، وفي ضوء النهار الساطع. إن هذا المشهد ينطوي على قدر من الطاقة التخريبية أكبر بكثير من تلك التي انطوت عليها المؤامرات المفبركة الصارخة التي جعلت الدولة تدمر حياته. فتصور المشهد وكتابته ينطويان ليس فقط على قدر من الجرأة الأخلاقية بل وعلى قدر غير قليل من قوة الخيال. أما كونه في سان بطرسبرغ

(*) لا يصعب تصور مشهد كهذا جارياً في أية مدينة من مدن العالم خارجة لتوها من الثورة مثل طهران ومانا غوا في 1979 غير أن على أساليب إخراج مشهد تشيرنيشيفسكي، في هذه الحال، أن تشهد قدراً كبيراً من التغيير؛ فصاحب الشأن المخلوع سيكون مهمشاً، بل وسيتصرف بقدر مفرط من الإذعان مع رعاياه السابقين، رغبة منه في أن ينجو بجلده. لنا، بالمقابل، أن نتصور مجابهة شبيهة عند البدايات الأولى للثورة. غير أن شخصيات الخلفية، عندئذ، ستندفع إلى مقدمة المسرح وستجابه بدلاً من الاستمرار بهدوء في السير على طريقهم.

فيعطيه جرساً خاصاً ينم عن الغنى. فالمدينة ظلت تتقدم إلى الشعب الروسي صورة درامية عن متطلبات عملية التحديث من الأعلى ومخاطرها على حد سواء. أما رواية «ما العمل؟» فتمسرح، للمرة الأولى في تاريخ روسيا، الحلم النقيض بالتحديث من الأسفل. كان تشيرنيشيفسكي واعياً لنواقص كتابه كدراما وكحلم، غير أنه ترك، لدى اختفائه عبر الفراغ السيبيري، تحدياً ملموساً ولافتاً للنظر للباقين بعدّ على قيد الحياة، على الصعيدين الأدبي والسياسي، تحدياً يطالب بصنع الحلم إلى آخره، وبجعله أكثر واقعية.

إنسان الأعماق السفلية في الشارع

تزخر «رسائل من الأعماق السفلية» لدوستويفسكي التي نشرت عام 1864 بعدد كبير من التلميحات إلى كتاب «ما العمل؟» لتشيرنيشيفسكي. والأكثر شهرة بين هذه التلميحات هي صورة القصر البلوري. فقصر لندن البلوري الذي شيد في الهايد بارك للمعرض الدولي في 1851 وأعيد بناؤه على مرتفع سيديهام هيل عام 1854، والذي لمحه تشيرنيشيفسكي عن بعد خلال زيارته القصيرة للندن في 1859، يبدو رؤيا سحرية في الحياة الحالمة لفيرابافلوفنا Vera Pavlovna بطلة الرواية، بالنسبة لتشيرنيشيفسكي ولطليعته من «الناس الجدد». يشكل القصر البلوري رمزاً للأنماط الجديدة من الحرية والسعادة التي يستطيع الروس أن ينعموا بها إذا ما نفذوا القفزة التاريخية الكبرى إلى قلب الحداثة. وبالنسبة لدوستويفسكي وبطله النقيض، أيضاً، فإن القصر البلوري يمثل الحداثة؛ ولكنه هنا لا يرمز إلا إلى كل ما هو مشؤوم وخطر في الحياة الحديثة، كل ما يتعين على الإنسان الحديث أن يحذر منه ويتقيه. يميل المعلقون على الرسائل وعلى موضوع القصر البلوري إلى تبني ذم رجل العالم السفلي الخبيث أو أخذه بمعناه السطحي على الأقل في هذه الحالة. وبالتالي يصبون سيلاً من آيات الاحتقار على تشيرنيشيفسكي لافتقاره إلى العمق الروحي: كم كان بطله غبياً ومبتذلاً إذ

اعتقد أن البشرية عقلانية، أن العلاقات الاجتماعية قابلة للإصلاح! كم كان دوستويفسكي العميق باعثاً على الارتياح إذ وضعه في مكانه[29]! بالمناسبة لم يقبل دوستويفسكي بهذا الإطراء. ففي الحقيقة كان الوحيد تقريباً بين مشاهير روسيا، الذي رفع صوته، قبل اعتقال تشيرنيشيفسكي وبعده على حد سواء، دفاعاً عن موهبة الرجل وذكائه، عن شخصيته وسلوكه، بل وحتى عن روحانيته. على الرغم من أن دوستويفسكي كان يعتقد بأن تشيرنيشيفسكي مخطئ ميتافيزيقياً وسياسياً على حد سواء، فقد استطاع أن يرى أن ثورية الرجل كانت نابعة من نوع من أنواع «وفرة الحياة». وأولئك الذين سخروا بتشيرنيشيفسكي «لم ينجحوا إلا في إبراز مدى عمق كلبيتكم» التي «تخدم المصالح المادية الراهنة على حساب إخوتكم من البشر في الغالب». ظل دوستويفسكي يصر على «أن هؤلاء المنبوذين يحاولون، على الأقل، أن يفعلوا شيئاً؛ إنهم يغوصون ويتورطون بحثاً عن مخرج؛ إنهم يخطئون وبالتالي ينقذون آخرين من خطر الوقوع فيها؛ أمام أنتم» – هكذا عاتب دوستويفسكي قراءه المحافظين – «فلا تستطيعون إلا أن تكشروا تكشيرة ميلودرامية مفعمة باللامبالاة»[30].

سنعود إلى القصر البلوري بالتأكيد ولكنني أريد أولاً، بغية الإحاطة برمز الحداثة هذا عمقاً وشمولاً، أن أعاينه من وجهة نظر أرضية حداثة نموذجية أخرى: من وجهة نظر الشارع البطرسبرغي. فمن زاوية نظر الشارع سنتمكن من رؤية الإطار الاجتماعي والروحي المشترك لكل من تشيرنيشيفسكي ودوستويفسكي. ثمة، بالطبع، جملة من الخلافات العميقة الميتافيزيقية والأخلاقية – المعنوية بين الرجلين. غير أننا حين نعقد مقارنة بين إنسان العالم السفلي لدى دوستويفسكي وبين إنسان تشيرنيشيفسكي الجديد، كما يريان نفسيهما، وكما يتقدمان إلى المارة في الشارع، سوف نجد علاقات قربى عميقة من حيث المكان الذي جاءا منه ومن حيث المكان الذي يريدان الذهاب إليه.

إن مشهد المجابهة لدى دوستويفسكي، وهو المشهد الذي نادراً ما يرد له ذكر في التعليقات الكثيرة على الرسائل، يرد في الكتاب الثاني الذي يتعرض للإهمال بصورة عامة. إنه مشهد على غرار اللغز البطرسبرغي الكلاسيكي: ضابط أرستقراطي مقابل موظف ديوان فقير. ما يجعل المشهد مختلفاً اختلافاً جذرياً عن مشهد تشيرنيشيفسكي هو أن تحدي إنسان الأعماق أو العالم السفلي للسلطة يتطلب سنوات طويلة من المعاناة الشديدة والآلام التي تتكشف عن ثمان صفحات كتبت بصورة مكثفة وبالغة التوتر، قبل أن يتحقق على أرض الواقع. أما ما هو مشترك مع تشيرنيشيفسكي، ومع المبادرات الثورية والديمقراطية الجارية في الستينيات، فهو أن التحدي يتم فعلاً: فبعد صراع داخلي هاملتي بدا أبداً لا ينتهي، يبادر إنسان الأعماق آخر المطاف فينجز المهمة، يتحدى من هو أعلى منه مرتبة اجتماعية ويقاتل من أجل حقوقه في الشارع. أضف إلى ذلك أن الحدث يتم في شارع نيفسكي الذي بات منذ جيل من الزمن أقرب ما في بطرسبرغ من المسرح السياسي الحقيقي؛ والذي يدأب خلال الستينيات على الاقتراب أكثر فأكثر بصورة دائمة. ولدى استكشاف هذا المشهد سيتضح مدى مساهمة تشيرنيشيفسكي في تحرير خيال دوستويفسكي، في جعل مجابهة إنسان الأعماق أو العالم السفلي ممكنة. من الصعب تصور مثل هذا المشهد؛ وهو في الحقيقة مشهد أكثر واقعية وأكثر ثورية من أي شيء ورد في ما العمل؟ بدون تشيرنيشيفسكي.

تبدأ القصة في الظلام، في ساعة متأخرة من الليل، «في أماكن مهملة تماماً» بعيدة عن شارع نيفسكي. كان ذلك مسرح حياته، يقول بطلنا، عندما «كنت شديد الخوف من أن يراني أحد، من أن يقابلني مخلوق، من أن يتعرف علي شخص ما. كنت قد تمثلت العالم السفلي داخل روحي»[1]. ولكن أمراً معيناً يحدث فجأة، يتملكه وينفض عنه وحدته. لدى مروره بإحدى الحانات يسمع جلبة ويرى شجاراً داخل الحانة. ثمة رجال

يتعاركون. وفي أوج العراك هناك رجل يتم رميه عبر النافذة. يسيطر الحدث على خيال إنسان العالم السفلي ويثير رغبته في المشاركة بالحياة؛ حتى في المشاركة مشاركة مؤلمة ومهينة. يحس بالحسد إزاء الرجل الذي ألقيَ به من النافذة، قد تتاح له هو فرصة التعرض للرمي من النافذة! يعترف بخرافة هذه الرغبة؛ ولكنها تجعله أكثر حياة - تلك مسألة حاسمة بالنسبة له: أكثر حياة - مما في أي وقت يتذكره. يُقْدِم الآن، بدلاً من الارتعاد خوفاً من أن يعرفه أحد، على احتضان أمل يائس في أن يصبح معروفاً، حتى ولو أدى ذلك إلى التورط في مشكلة وإلى تكسير العظام. يدخل حلبة العراك، يبحث عن المعتدي - إنه ضابط، بالطبع، طول قامته يتجاوز الستة أقدام - ويقترب من الرجل آملاً في استفزازه. ولكن الضابط يستجيب بطريقة أكثر سحقاً وأشد إذلالاً من أي هجوم جسدي:

> «كنت واقفاً بجانب طاولة البيليارد، جاهلاً أنني أعرقل حركة المرور، وأراد هو أن يمر. أمسك بي من كتفي - بدون أن يقول ولو كلمة واحدة، بدون أي تنبيه أو تفسير - وحملني لينقلني من مكان إلى مكان آخر؛ ثم مر متظاهراً بأنه لم يلحظ وجودي. كان بوسعي أن أصفح عن أية ضربات؛ غير أنني لم أستطع أن أسامحه على تحريكي، متجاهلاً إياي مثل هذا التجاهل الكامل».

لم يكن الموظف الصغير التافه موجوداً، ولو وجوداً مجرداً؛ أو لم يكن وجوده أكثر «حضوراً» من اية طاولة أو كرسي، لدى النظر من الأعالي المهيمنة للضابط. «بدا وكانني لم أكن حتى جديراً بأن أتعرض للرمي عبر النافذة، يعود إلى الشوارع المهملة التي ليس لها أسماء عاجزاً عن الاحتجاج تحت وطأة الإذلال والامتهان الشديدين».

إن أول الأشياء التي تطبع إنسان الأعماق بطابع «إنسان جديد»، «إنسان

ينتمي إلى عقد الستينيات هو نزوعه إلى نوع من الصدام المباشر، من المجابهة المتفجرة؛ حتى لو تمخّض ذلك عن أن يكون هو الضحية. فالشخصيات الدوستويفسكية السابقة مثل ديفوشكين، أو نقائض الأبطال الذين هم مثله كابلوموف غونتشاروف، كانت حريصة على الالتفاف بالبطانيات وعلى عدم مغادرة جحورها خشية التورط في مثل هذه الحوادث بالذات. غير أن إنسان الأعماق أكثر ديناميكية بما لا يقاس: نراه يتسلل متحرراً من براثن عزلته ويندفع إلى العمل، أو إلى بذل محاولة رامية إلى العمل، على الأقل؛ إنه مفعم بالحماس إزاء توقع المشاكل[32]. تلك هي النقطة التي يتعلم فيها درسه السياسي الأول: يستحيل على أناس طبقة صغار الموظفين أن يزعجوا أناساً من طبقة الضباط، لأن طبقتهم هذه - أي طبقة النبلاء والأسياد التي ما زالت، حتى بعد 19 شباط، تحكم روسيا - لا تعلم، ولو مجرد علم، بأن طبقته، جمهور بطرسبرغ الواسع من المتعلمين والمثقفين العصاميين البروليتاريين، موجودة. إن ترجمة ماتلو Matlaw تبرز المغزى السياسي بشكل رائع: «لم أكن جديراً بأن أتعرض للرمي عبر النافذة». لا يمكن أن ينشأ أي نوع من المجابهة، حتى المجابهة العنيفة، بدون حد أدنى من التكافؤ: لا بد للضباط من الاعتراف بصغار الموظفين كمخلوقات بشرية موجودة.

في المرحلة التالية من القصة، وهي تغطي عدداً غير قليل من السنوات، يظل إنسان الأعماق دائباً على البحث، عبثاً، عن الطرق الكفيلة باجتراح هذا الاعتراف. يتعقب الضابط، يكتشف اسم الرجل، مكان بيته، طبائعه - يدفع للخدم والبوابين بسخاء للحصول على المعلومات - مع بقائه، أو حرصه على البقاء، مخفياً. (لم يلاحظه الضابط حين كان على بعد قدم واحدة منه، فما الذي يجعله يراه الآن؟). يلفق سلسلة لا تنتهي من الأوهام حول مضطهده، بل ويحوّل، تحت تأثير الكابوس الذي يعاني منه، بعض هذه الأوهام إلى قصص، فضلاً عن تحوله هو نفسه إلى مؤلف. (غير أن أحداً لا يهتم بأوهام صغار الموظفين عن الضباط، فيبقى مؤلفاً لم

تُشر مؤلفاته) يقرر تحدي الضابط بدعوته إلى مبارزة، ويصل إلى حد كتابة رسالة استفزازية، غير أنه لا يلبث أن يُطمئن نفسه بأن الضابط لن يقدم قط على قتال مدني من الطبقة الدنيا (قد يطرد من سلك الضباط إن فعل) فتبقى الرسالة حيث هي بدون وضع في صندوق البريد. يستنتج أن لا بأس من ذلك لأن تحت قشرة الغيظ والحقد مباشرة ثمة عبارات بين الأسطر طافحة بنوع من التوق الباعث على الذل إلى محبة عدوه. ففي عالم الأوهام يظل دائباً على التماس الصعود تقرباً من معذّبه أو جلاده:

«جرى تأليف الرسالة بطريقة تكفل قيام الضابط، شريطة امتلاكه للحد الأدنى من الفهم، فالاندفاع نحوي ومعانقتي عارضاً عليَّ صداقته، كم كان ذلك سيكون رائعاً! كان سيتمكن من تحصيني بمرتبته الرفيعة فيما كنت أنا سأتمكن من تحسين عقله بثقافتي، بل وبأفكاري أيضاً، مما كان سيجعل حدوث سائر الأشياء كلها امراً وارداً».

يكشف دوستويفسكي النقاب عن هذا التأرجح العامي (البليبي) بقدر هائل من التألق. فأي عامي محكوم بأن يحس بصدمة اعتراف، بصدمة خجل وعار، لدى رؤيته للحب والحاجة المشحونين مذلة اللذين يقبعان في الغالب وراء كراهيتنا وكبريائنا الطبقيين المشروعين من وجهة نظرنا. وسوف يكتسب هذا التأرجح صفات درامية على الصعيد السياسي بعد جيل واحد، وذلك في رسائل الجيل الأول من الإرهابيين الروس الموجهة إلى القيصر[33]. ثمة عوالم تفصل قفزات إنسان الأعماق الهوجاء من الحب إلى الكراهية عن الثقة الهادئة (أو البلهاء) بالنفس لدى لوبوخوف. غير أن دوستويفسكي يلبي ما طلبه تشيرنيشيفسكي من الواقعية الروسية بصورة أفضل مما كان تشيرنيشيفسكي نفسه قادراً على تلبيته: يدلنا على العمق والهشاشة الحقيقيتين اللتين تطبعان حياة الإنسان الجديد الداخلية.

يؤدي شارع نيفسكي دوراً معقداً في حياة إنسان الأعماق الداخلية. ينتزعه من وحدته ويقحمه في الشمس وفي قلب الجمهور. غير أن الحياة في الضوء لا تلبث أن تثير توترات جديدة مفعمة بالمعاناة. يبادر دوستويفسكي إلى تحليلها ببراعته الفنية المعهودة:

«أحياناً أيام العطل كنت أتسكع على الجانب المشمس من النيفسكي بين الثالثة والرابعة بعد الظهر. أعني لم اكن اتسكع بمقدار ما كنت اعيش عدداً لا يحصى من الآلام، والإهانات والإحباطات، ولكن ذلك بالتأكيد هو ما كنت اريده بالضبط. كنت اشق طريقي متلوياً كالأسماك الدودية بين المارة بأكثر الطرق هواناً، مبتعداً باستمرار لأفتح الطريق امام الجنرالات والضباط وافراد الحرس والفرسان، أو امام السيدات. وفي تلك الدقائق كنت أحس بوخزة عنيفة في قلبي، وبتيار ناري ملتهب يغطي ظهري كله، لمجرد تذكري مدى بؤس ثيابي، مدى بؤس وابتذال وتفاهة شخصيتي المتسللة الصغيرة. كانت هذه شهادة منتظمة، مهانة دائمة لا تُطاق لدى التفكير الذي كان يتحول إلى إحساس ملح ومباشر بأنني لم اكن إلا ذبابة في نظر العالم كله، ذبابة قميئة باعثة على الاشمئزاز؛ اكثر ذكاء، اكثر ثقافة وأوفر نبلاً من الجميع بالطبع، ولكن ذبابة دائبة باستمرار على التنحي لفتح الطريق امام الجميع. لماذا عرضت نفسي لهذا العذاب؟ لماذا ذهبت إلى شارع نيفسكي؟ لا جواب عندي، أحسست ببساطة، بأنني مجرور إلى هناك في كل مناسبة».

حين يتقابل إنسان الأعماق مع خصمه القديم، مع الضابط ذي

الأقدام الست، في الزحام، تكتسب إهانته الاجتماعية والسياسية قدراً أكبر من الزخم الشخصي:

«... كان ببساطة يدوس أمثالي، بل ومن هم أنظف مني وأكثر اناقة؛ كان يقتحمهم مباشرة كما لو لم يكن هناك إلا الفراغ أمامه؛ وما من مرة، مهما كانت الظروف؛ حدث أن تنحى جانباً. كنت أتجاوز سُخطي وأطيل النظر إليه بإعجاب وكنت أتنحى، باستياء، عن طريقه في المرات كلها».

سمكة دودية، ذبابة، بقعة فارغة: بدائل الإذلال والاحتقار ولونياتهما قاطعة للأنفاس هنا، كما هي الحال دائماً مع دوستويفسكي. غير أن دوستويفسكي حريص هنا حرصاً استثنائياً على إظهار حقيقة أن تدرجات عملية الإذلال تنبع لا من خرافات بطله بل من الهيكلة الاعتيادية للحياة البطرسبرغية وسيرورتها. فشارع النيفسكي مكان عام حديث يقدم وعداً مغرياً بالحرية، ولكن البنى الهيكلية الطبقية الجامدة لروسيا الإقطاعية تكون في هذا الشارع أكثر قسوة وأشد إذلالاً مما في أي مكان آخر بالنسبة للموظف الصغير.

إن التضارب بين ما يعد به الشارع وما يقدمه يدفع بإنسان الأعماق لا إلى أتون نوبات السعار المصحوبة بالغضب العاجز فقط، بل وإلى حماة سيل من النشوة الغامرة المشحونة بالتوق الطوباوي (اليوتوبي):

«الا أستطيع حتى في الشارع أن أصبح نداً له كان مصدر عذاب لي. وما الذي يجعلك باستمرار أول من يتنحى عن الطريق؟ ظللت أطرح هذا السؤال على نفسي بغضب هستيري إذا استيقظت في الثالثة صباحاً: «لماذا انت وليس هو بالتحديد؟» ليس ثمة اي تشريع او تقنين حول الأمر آخر المطاف؛ ليس ذلك مكتوباً في متن القانون.. فليكن

التنحي متكافئاً كما لدى التقاء الناس المهذبين: تتنحى أنت قليلاً ويتنحى هو قليلاً، ثمة احترام متبادل؛ ولكن ذلك لم يحدث قط، وأنا كنت أتنحى باستمرار، فيما ظل هو غير منتبه حتى إلى أنني تنحيت جانباً من أجله».

«ليكن التنحي متكافئاً!»، «الناس مهذبون»؛ «احترام متبادل»: حتى لدى قيامه بذكر هذه المثل الرائعة، يكون إنسان الأعماق مدركاً لمدى خلوها من أي معنى في العالم الروسي الواقعي. إنها طوباوية مثلها على الأقل مثل أي شيء لدى تشيرنيشيفسكي «ما الذي يجعلك باستمرار أول من يتنحى عن الطريق؟» حتى وهو يطرح السؤال يكون عارفاً الجواب: ذلك لأنهم ما زالوا يعيشون في مجتمع طبقي جامد وعملية اقتحام الناس ودوسهم هما من الامتيازات الطبقية الجامدة الأبدية. «ليس ثمة أي تشريع أو تقنين حول الأمر آخر المطاف؛ ليس ذلك مكتوباً في متن القانون». حقاً، لم يمض وقت تطويل – منذ 19 شباط فقط – على زوال «القانون المكتوب» الذي يشهد على أن طبقة الضباط الجامدة هي المالكة لأجساد مواطنيهم الروس وأرواحهم. يقوم إنسان الأعماق باكتشاف ما حاول بيان الجيل الصاعد الذي نشره على امتداد النيفسكي ذلك القارس اللغز أن يقول له: صحيح أن القنانة ملغاة كتابة. ولكن الحقيقة الطبقية الجامدة ما زالت هي المهيمنة حتى في شارع نيفسكي.

ولكن النيفسكي، حتى وهو يعرِّض الموظف الفقير لجملة من الجروح، يشكل الوسيلة التي يمكن من خلالها شفاء تلك الجروح؛ إنه، حتى وهو يفقده إنسانيته – يحوّله إلى سمكة دودية، إلى ذبابة، إلى بقعة فارغة – يزوده بالقوى القادرة على تحويل نفسه إلى إنسان، إلى إنسان حديث ينعم بالحرية، بالكرامة، بالحقوق المتساوية. حين يراقب إنسان الأعماق خصمه في غمرة العمل على شارع نيفسكي، يلاحظ أمراً بالغ الإثارة: حتى لدى سير هذا الضابط بين أناس من مرتبة دنيا فإنه «هو الآخر تتحى جانباً عن طريق عدد من

الجنرالات والأشخاص من ذوي المراتب العليا؛ هو أيضاً كان ينزلق متسللاً مثل سمكة دودية». إنه اكتشاف مثير؛ وثوري أيضاً. «هو الآخر تنحى جانباً». لم يعد الضابط ذلك المخلوق الشيطاني - الإلهي أو السماوي الهجين الذي يثقل حياة الموظف الوهمية، بل هو كائن بشري محدود وهش مثله هو، كائن خاضع مثله تماماً للضغوط الطبقية الجامدة وللقواعد الاجتماعية. إذا كان الضابط هو الآخر قابلاً لأن يُختزل إلى سمكة دودية، فإن من الممكن ألا تكون الهوة الفاصلة بينهما على قدر كبير من الاتساع آخر الأمر؛ ومن ثم يفكر إنسان الأعماق - للمرة الأولى - بما لا يمكن التفكير به:

«انظروا يا ناس! هبطت علي أكثر الأفكار إثارة! فكرت بيني وبين نفسي: وماذا لو التقيته؛ وبقيت مصراً على عدم التنحي جانباً؟ ماذا لو تعمدت الا اتنحى، حتى لو كنت سأصدمه؟ كيف سيكون ذلك؟ وشيئاً فشيئاً صارت هذه الفكرة الجريئة تتملكني بقوة حتى بت محروماً من الراحة. ظللت أحلم بها بصورة مستمرة».

يكتسب الشارع الآن بعداً جديداً: «صرت أتعمد الإكثار من التردد على الشارع حتى أتصور بحيوية أكثر كيف سأنفذ المهمة حين أقرر تنفيذها». وما إن يتصور نفسه ذاتاً فاعلة ونشيطة حتى يغدو النيفسكي وعاءً لجملة واسعة من المعاني، مسرحاً لأشكال أداء الذات.

يبدأ إنسان الأعماق بالتخطيط لعمله. يتعرض مخططه للتعديل تدريجياً:

«وبالطبع لم اصدمه فعلاً، فكرت بفرح. ساكتفي بعدم التنحي، بالتصادم معه تصادماً غير عنيف جداً، يجعل كتفي تصدم كتفه فقط؛ بقدر ما تسمح به الكرامة فقط. لن اصدمه إلا بمقدار ما يصدمني فقط!».

ليس هذا انسحاباً أو مراوغة: فالمطالبة بالمساواة في الشارع ليست أقل ثورية من المطالبة بالتفوق – من وجهة نظر الضابط، بل وربما كانت أكثر ثورية – وسوف تورطه في ورطة مماثلة إن لم تكن أكبر. غير أنها أكثر واقعية في الوقت نفسه: فالضابط يبلغ الضعف من حيث الحجم آخر الأمر؛ وإنسان الأعماق يأخذ القوى المادية مأخذ الجد بقدر أكبر بكثير مما يفعله الأبطال الماديون في رواية ما العمل؟ إنه شديد الاهتمام بمظهره وأناقته، بملابسه – يقترض ليشتري معطفاً أكثر إثارة للاحترام – ومع ذلك لا ينبغي لملابسه أن تكون مسرفة في إثارة الاحترام، وإلا فإن مغزى المجابهة سوف يضيع؛ إنه شديد الاهتمام بالكيفية التي سيدافع بها اعن نفسه، على الصعيدين الجسدي والكلامي، ليس فقط ضد الضابط، بل – وهذا ينطوي على القدر نفسه من الأهمية على الأقل – وأمام الجمهور. لن يكون تأكيده مجرد مطلب شخصي ضد ضابط بعينه، بل وصية سياسية موجهة إلى المجتمع الروسي كله. إن عينة صغيرة عن ذلك المجتمع ستكون متدفقة في شارع نيفسكي؛ إنه يريد أن يضع حداً ليس للضابط فحسب بل وللمجتمع حتى تعترف بالأطراف كلها بما بات يفهمه بوصفه كرامته الإنسانية.

وبعد العديد من البروفات يحل اليوم الجلل. كل شيء جاهز. ببطء، بأناة وتأمل، مثل لوبوخوف أو مات ديلون Matt Dillon، يقترب إنسان الأعماق من النيفسكي ولكن الأمور لا تجري كما ينبغي لها أن تجري لهذا السبب أو ذاك. في البدء لا يعثر رعلى خصمه؛ ليس الضابط موجوداً في أي مكان من الشارع. ثم تقع عينه عليه ولكن الرجل يختفي مثل سراب لحظة اقتراب بطلنا منه؛ أخيراً يحدد مكان الخصم بدقة غير أنه لا يلبث أن يفقد جراته فينكفئ في اللحظة الأخيرة؛ مرة يصبح على بعد نصف قدم عن الضابط، ثم يتراجع خائفاً؛ ولكنه يتعثر ويسقط على الأرض عند قدمي الضابط. إن الشيء الوحيد الذي يقي إنسان الأعماق من الموت

مذلـة هـو واقـع أن الـضابط لم يلاحـظ شـيئاً حتـى اللحظـة. يطنـب دوستويفسكي في وصف معاناة بطله الشديدة بأفضل النماذج من أسلوبه القائم على السخرية السوداء؛ حتى يظهر الضابط فجأة في قلب الجمهور آخر الأمر، بعد أن يكون إنسان الأعماق فقد الأمل و:

«فجـاة، علـى بعـد ثـلاث خطـوات مـن عـدوي، اتخـذت قـراري بـصورة غـير متوقعـة، أغمـضت عـيني، اصـطدمنا احـدنا بـالآخر، كتفـاً لكتـف! لم أتزحـزح إنـشاً واحـداً، تجاوزتـه علـى أسـاس التكـافؤ الكامـل!... بـالطبع كنـت الطـرف الخاسـر - لقـد كـان أقـوى - غـير أن تلـك لم تكـن هـي المسألة. تكمـن المسألة في انني بلغـت هدفي، حافظـت علـى كـرامتي. لم أتنـازل ولـو عـن خطـوة واحـدة، وضـعت نفـسي، امـام المـلأ، علـى مـستوى اجتمـاعي متكـافئ، في مرتبة اجتماعية موازية لمرتبته».

لقد فعلها حقاً: خاطر على الصعيدين الجسدي والروحي؛ جابه الطبقة أو الطغمة الحاكمة وظل مصراً على حقوقه المتساوية؛ بل وأكثر من ذلك «وضـعت نفـسي، أمـام المـلأ، ... في مرتبـة اجتماعيـة موازيـة لمرتبتـه» وقد أعلن ذلك للعالم كله. يقول هذا الرجل الذي أدمن المرارة والكلبية إزاء أي نوع من أنواع الفرح: «غمرتني موجة من الفرح»؛ باتت فَرْحَتُهُ حقيقية، ونستطيع أن نتقاسمها معه. «كنت منتصراً، ودندنت ألحاناً إيطالية». فهنا، كما في الكثير من الأوبرات الإيطالية العظيمة - تلك التي تزامنت، كما تتذكرون، مع نضالات إيطاليا في سبيل تقرير المصير - يكون الانتصار سياسياً بقدر ما هو شخصي. لقد انتصر إنسان الأعماق عبر كفاحه في سبيل حريته وكرامته في ضوء النهار، عبر نضاله ليس فقط ضد الضابط بل وضد شكه بنفسه وكراهيته لذاته.

ثمة بالطبع، لأننا نتعامل مع دوستويفسكي، سلسلة لا نهائية من الأفكار الفرعية. ربما لم يلاحظ الضابط أنه يواجه تحدياً؟ «لم يلتفت ولو التفاتة صغيرة؛ تظاهر بأنه لم يلاحظ ما جرى؛ إلا أنه لم يكن إلا متظاهراً، أنا مقتنع بذلك. إنني مقتنع بالأمر حتى هذا اليوم!» يشي التكرار بأن بطلنا قد لا يكون كامل القناعة كما يحلو له أن يكون. ولكنه يقول «لم تكن تلك هي المسألة». فجوهر القضية يكمن في أن الطبقات الدنيا بدأت تتعلم كيف تفكر وتمشي بطريقة جديدة. كيف تؤكد على حضور ونفوذ جديدين في الشارع. أن يظل النبلاء والأسياد غير ملاحظين أمر غير مهم؛ سرعان ما سيتم إجبارهم على الملاحظة. ليس مهماً أيضاً أن يحسّ الموظف الفقير بالذنب وأن يكره نفسه في الصباح، كما يفعل إنسان الأعماق حسب أقواله؛ أو ألا يقترف عملاً كهذا مرة أخرى، كما يقول هو نفسه؛ أو إذا ظل دائباً على مخاطبة نفسه – ومخاطبتنا نحن – قائلاً إن عقله وأحاسيسه يختزلانه إلى فأر، فهما لا يفعلان كما يعلم علم اليقين. أقدم على خطوة حاسمة لتغيير حياته، وما من إنكار للذات أو إخفاق في السير إلى النهاية، يستطيع أن يعيده إلى ما كانه من قبل. لقد أصبح إنساناً جديداً، شاء ذلك أم أبى، أحب ذلك أم كره.

وهذا المشهد الذي يمسرح بهذا القدر كله من القوة، النضال في سبيل حقوق الإنسان، في سبيل المساواة، الكرامة، الاعتراف، يبين السبب الكامن وراء استحالة تحول دستويفسكي الى كاتب رجعي، مهما بذل من جهود كبيرة كما فعل؛ كما يبين السبب الكامن وراء تدفق الأفواج من الطلاب الصوريين خلف جنازته بعد موته. ويشير في الوقت نفسه إلى بزوغ فجر جديد على المسرح، في حياة بطرسبرغ. فإنسان الأعماق يعلن أن بطرسبرغ هي «المدينة الأكثر تجديداً وتخطيطاً مسبقاً في العالم». كان المقصد الأول من إقامتها دفع روسيا على الصعيدين المادي والرمزي إلى قلب العالم الحديث. ولكن مرامي بطرس تتبدى، بعد قرن كامل من موته،

خائبة خيبة محزنة؛ فمدينته أوجدت كتلة كبيرة من «أناس ذوي أصول مختلفة وطبقات متباينة»، أناس مفعمين برغائب وأفكار حديثة؛ كما أحدثت شارعاً متألقاً رائعاً يجسد سائر اللوحات المشرقة، والأنغام الديناميكية للحياة الحديثة. إلا أن حياة المدينة السياسية والاجتماعية، في منتصف القرن التاسع عشر، تبقى خاضعة لتحكم نظام ملكي قائم على حكم طبقة جامدة؛ نظام ما زال محتفظاً بثقله المميت القادر على طرد ناسه الحديثين من الشارع واقحامهم في أعماق العوالم السفلية تحت الأرض. غير أننا في الستينيات، نرى هؤلاء الناس، رجالاً ونساءً، وقد هموا بالنهوض والخروج إلى النور، ذلك ما هو جديد عن «الناس الجدد»، والسعي إلى إضاءة المدينة بأنوارهم الداخلية الماكرة والمتألقة. تشكل رواية «رسائل من تحت الأرض» قفزة كبرى إلى الأمام في عملية التحديث الروحي: لحظة يتعلم أهالي «أكثر المدن تجريداً وتخطيطاً مسبقاً في العالم» فن تأكيد تجريدات ومخططات تخصهم هم، تتقد مصابيح الشارع الروحية في بطرسبرغ بحدة جديدة من الآن فصاعداً.

بين بطرسبرغ وباريس: نمطان من أنماط الحداثة في الشوارع

في هذه النقطة أريد العودة إلى الوراء ومقارنة حداثة دوستويفسكي بحداثة بودلير[34]. الكاتبان، كلاهما، أصيلان في خلق ما أطلقت عليه اسم: مشاهد حداثة أولية: مواجهات يومية في شوارع المدينة مكثفة إلى الحدود القصوى (كما قال إيليوت في مقاله عن بودلير)، حتى تغدو معبرة عن إمكانيات ومطبات أساسية، عن إغراءات ومآزق ملازمة للحياة الحديثة. وبالنسبة للكاتبين كليهما أيضاً يغدو الإحساس بملحاحية ما هو سياسي مصدراً أولياً للطاقة، كما تبرز المجابهة الشخصية في الشارع بوصفها حدثاً سياسياً؛ فالمدينة الحديثة تشكل وعاء تتدفق فيه الحياة الشخصية والسياسية معاً وتصبحان حياة واحدة. غير ان هنالك في الوقت نفسه،

فروقاً أساسية بين الرؤيتين البودليرية والدوستويفسكية للحياة الحديثة. وأحد الأسباب الحيوية للفروق هو شكل التحديث ومداه في المدينتين اللتين يأتيان منهما هذان الكاتبان.

إن بولفارات باريس هاوسمان، وهي الشوارع العريضة التي استكشفناها في الفصل الثالث، هي أدوات بيد برجوازية ديناميكية ودولة نشيطة، مصممة بغية التحديث السريع، بغية تطوير القوى المنتجة وعلاقات الإنتاج، بغية دفع عجلة تدفق السلع والأموال والبشر عبر المجتمع الفرنسي وفيما حول العالم. وجنباً إلى جنب مع هذا الاندفاع في طريق التحديث الاقتصادي، ظلت باريس بودلير، منذ اقتحام الباستيل، مسرحاً لأكثر أنماط السياسة الحديثة تفجراً.إن بودلير جزء من، وهو فخور بأن يكون، كتلة سكانية جماهيرية تعرف كيف تنتظم وتستنفر للقتال من أجل حقوقها. حتى حين يكون وحيداً في هذا الحشد، يبادر إلى استنباط القوة من التقاليد النشيطة لهذا الجمهور، التقاليد الخرافية الأسطورية منها والواقعية على حد سواء، ومن طاقاته المتفجرة. وهذه الحشود التي ليست محددة الهوية يمكنها في أية لحظة أن تتحل وتتقلب إلى رفاق وأعداء؛ فالقدرة على الأخوة – ومثلها مثل الاستعداد للعداوة – تخيم فوق الشارع والبولفار الباريسيين مثل كتلة غاز في الجو. وبودلير الذي يعيش في أكثر مدن العالم ثورية، لا يشك، ولو للحظة واحدة، بحقوقه الإنسانية؛ قد يحس بشيء من الغربة أو الاغتراب في الكون، غير أنه مطمئن على أنه إنسان ومواطن في شوارع باريس.

إن شارع نيفسكي في بطرسبرغ شبيه ببولفار باريس من الناحية الجغرافية المكانية، وقد يكون، بالفعل، أكثر بهاء من أي بولفار باريسي؛ أما من النواحي الاقتصادية والسياسية والروحية فهو بعيد عن نظيره الباريسي بعد السماء عن الأرض. حتى في الستينيات بعد إعتاق الأقنان، نرى الدولة أكثر اهتماماً باحتواء شعبها مما يدفعه إلى الأمام[35]. صحيح

أن النبلاء تواقون للاستمتاع بمباهج السلع الاستهلاكية الغربية، ولكنهم غير مستعدين للسعي على طريق التنمية الغربية للقوى المنتجة، تلك التنمية التي جعلت الاقتصاد الاستهلاكي الحديث ممكناً. لذا فإن النيفسكي اشبه بخشبة مسرح تبهر أنظار السكان ببضائع متالقة، كلها تقريباً مستوردة من الغرب، ولكنه يخفي ضحالة بالغة الخطورة خلف الواجهة المشرقة(*). فطبقة النبلاء والسادة ما زالت تحتكر الأدوار القيادية في العاصمة الإمبراطورية. ولكنها باتت، منذ 19 شباط، أكثر إدراكاً لحقيقة أن الناس في الشارع لم يعودوا ملكاً لها، تحركهم كيفما تشاء مثل الدمى. إنه إدراك بالغ المرارة، إدراك يجعلها تستشيط غضباً ضد العاصمة نفسها. يقول تورجينيف في الدخان (1866): «التقدم؟ من شأن التقدم أن يعني احتراق بطرسبرغ كلها من الجهات الأربع» على لسان الجنرال الغاضب. إن اضطرار هذه الطبقة الجامدة إلى أن تشق طريقها بصعوبة بين جمهور الناس الفائضين الذين يتدافعون حولها في شارع نيفسكي يجعلها شديدة التصميم؛ غير أنها تعلم، في الوقت نفسه، أن ازدراءها المتعجرف لم يعد، بعد 19 شباط، إلا نوعاً من التمثيل المسرحي.

أما هؤلاء الناس الفائضون المنتمون إلى «جملة متباينة من الأصول والطبقات»، رغم تشكيلهم للأكثرية الساحقة من السكان في المدينة، فما زالوا، حتى الستينيات، سلبيين وممزقين، مرتبكين في الشوارع، متمسكين بمعاطفهم طلباً للنجاة بجلودهم العزيزة عليهم. ما السبيل الذي يتعين

(*) شكلت السكة الحديدية لقطار موسكو - بطرسبرغ السريع الجديد المنطلق من، والعائد إلى آخر شارع نيفسكي بعد 1851، مثلاً، نموذجاً حياً ورمزاً ساطعاً للحداثة الديناميكية؛ غير أننا حين نطلع على واقع الحال في 1864، الذي هو تاريخ صدور «رسائل من الأعماق» نكتشف أن طول السكك الحديدية المخترقة لروسيا الشاسعة كلها لم يكن يتجاوز 3600 ميلاً بالمقارنة مع 13100 في ألمانيا و13400 في فرنسا.
(الإحصائيات التاريخية الأوروبية 1750 - 1870).

عليهم سلوكه لاكتساب شيء من الجرأة؟ أين هي النقطة التي يستطيعون أن يبدؤوا منها؟ خلافاً لحال الطبقات الدنيا في الغرب؛ بمن فيها متسولو بودلير وأسره ذات الأسمال البالية لا يملك هؤلاء أية تقاليد قائمة على الأخوة fraternité، على الفعل الجماعي، كي يتعلموا منها. وفي هذا السياق فإن أبناء الطبقة الثالثة (الرازنوتشينتسي) البطرسبرغية مسوقون لاجتراح ثقافة سياسية حديثة تخصهم هم. وهم مضطرون لاجتراحها من العدم Ex Nihilo، من «تحت الأرض»، من الأعماق السفلية، لأن الفكر والممارسة السياسيين الحديثين ما زالا محظورين في روسيا الستينيات. ما زالت تغييرات كبرى تنتظر الحدوث، على صعيدي التحولات الذاتية والتحولات الاجتماعية، قبل أن يتمكنوا من أن يصبحوا مواطنين في المدينة التي يعشقونها، ومن أن يجعلوا هذه المدينة مدينتهم هم.

لعل إحدى الخطوات الحاسمة في عملية التحول هذه هي تطوير شكل تعبيري بطرسبرغي متميز، شكل فني وسياسي في الوقت نفسه: تظاهرة الإنسان الواحد في الشوارع. رأينا هذا الشكل وهو يتجلى تجلياً دراميأ للمرة الأولى في أوج قصيدة «الفارس البرونزي»، «لا بد لك من أن تبالي بي!»؛ غير أنه، في ظل ظروف بطرسبرغ الخاضعة لحكم نقولا الأول، لا يستطيع أن يأمل في الدوام والاستمرار، و«على الفور انطلق هارباً». أما بعد جيلين، في شارع نيفسكي، في زحمة عملية التحديث الحقيقية، وإن ظلت مجهضة خلال عقد الستينيات، فيبدو واضحاً أن الشكل قد تحقق اليوم، ويستمر. إنه ملائم تماماً لمجتمع حضري يحفّز أنماطاً حديثة من الاستهلاك حتى وهو يقمع أنماطاً حديثة من الإنتاج والفعل؛ لمجتمع حضري يشحن الحساسيات الفردية ويغذيها بدون الاعتراف بالحقوق الفردية؛ يملأ أفراده بالحاجة إلى، والرغبة في الاتصال مع حصر الاتصالات بالاحتفالات الطقسية الرسمية أو بالكتابات الرومانسية الهروبية. وفي مجتمع كهذا تكتسب الحياة في الشارع وزناً خاصاً استثنائياً،

لأن الشارع هو المكان الوحيد الذي يمكن للاتصال أن يتم فيه. يجسد دوستويفسكي وببراعة فائقة هيكل تظاهرة الإنسان الواحد وآلياتها، ويكشف النقاب عن الحاجات والتناقضات الحادة واليائسة التي ينشأ عنها هذا الشكل. فالمجابهة بين «إنسان جديد»، إنسان خرج لتوه من تحت الأرض، وبين طبقة حاكمة قديمة، في زحمة شارع حضري براق ومثير، ليست إلا تركة حيوية خلّفها دوستويفسكي ومدينة بطرسبرغ للفن الحديث والسياسة الحديثة في العالم كله[*].

لا بد للمقارنة بين بودلير ودوستويفسكي من جهة، وبين باريس وبطرسبرغ في القرن التاسع عشر من جهة ثانية، من أن تساعدنا على رؤية استقطاب أوسع في التاريخ العالمي للحداثة. ففي أحد القطبين نستطيع أن نرى حداثة الأمم المتقدمة وهي تقوم بصورة مباشرة على المواد الناجمة من التحديث الاقتصادي والسياسي، وتستمد الزخم والرؤيا من واقع جرى

---

[*] تؤدي تظاهرة الإنسان الواحد في الشارع دوراً حاسماً في كتابات دوستويفسكي حول بطرسبرغ، وهي بالغة الإثارة في الجريمة والعقاب. فراسكولنيكوف وأمثاله من المعانين ممزقون داخلياً عاجزون عن الخروج إلى التيار الاجتماعي المتدفق في شارع نيفسكي كما يفعل إنسان الأعماق، بل وحتى عن الشروع مثله، بتأكيد حقوقهم طريقة سياسية متناغمة. (تلك في الحقيقة هي إحدى مشكلات راسكولينكوف: ممزقاً بين أن يكون حشرة وبين أن يكون نالوليوناً يعجز عن تحقيق اي شيء). غير ان هؤلاء، في لحظات يلقون بأنفسهم إلى الشوارع ويجابهون الغرباء الذين يجدونهم هناك لإظهار مواقفهم وإبراز هوياتهم. لذا فإن سفيدر يغايلوف، قبيل انتهاء الكتاب، يقف امام برج للمراقبة في المدينة، برج يمكن من رؤية المدينة كلها. يقدم نفسه للمجند اليهودي الذي يتولى حراسة البرج ويعلن انه ذاهب إلى امريكا، ويضع رصاصة في راسه. وفي الوقت نفسه، في لحظة الأوج من الكتاب، يدخل راسكولنيكوف ساحة سوق التبن الغارقة في أكوام من قمامة مركز المدينة، يهودي ارضاً ويقبل الرصيف، قبل ان يذهب إلى مخفر شرطة الحي (وهو حديث، من نتاجات الإصلاحات التشريعية في اواسط الستينيات) ليعترف ويسلّم نفسه.

تحديثه - من معامل ماركس وسككه الحديدية ومن بولفارات بودلير - حتى وهي تتحدى ذلك الواقع بأساليب ثورية وجذرية. وفي القطب المعارض نجدنا أمام حداثة منبثقة من التخلف واعتلال التطور. وهذه الحداثة نشأت أولاً في روسيا، وفي سان بطرسبرغ تحديداً بأكثر أشكالها درامية، في القرن التاسع عشر. أما في حقبتنا، مع انتشار الحداثة - وإن كانت حداثة شائهة ومنحرفة ومجزوءة أو ناقصة كحالها في روسيا القديمة - فقد باتت شاملة للعالم الثالث كله. إن حداثة التخلف مضطرة لأن تقوم على جملة من أوهام الحداثة والأشباح، طلباً للصدق مع الحياة التي تنبع منها. تضطر لأن تزعق بأعلى صوتها، لأن تكون فظة وبدائية. إنها تتكفئ على ذاتها وتدأب على تعذيب نفسها جراء عجزها عن صنع التاريخ وحدها، أو تقحم نفسها في محاولات متطرفة رامية إلى تحمل عبء التاريخ كله. إنها تسوق نفسها إلى نوبات من جلد الذات واحتقارها، ولا تستطيع الحفاظ على نفسها إلا عبر السخرية السوداء بالذات؛ غير أن الواقع اللغز الذي تخرج من رحمه هذه الحداثة، والضغوط التي لا تطاق والتي تتحرك وتعيش في ظلها - وهي ضغوط اجتماعية وسياسية إضافة إلى كونها روحية - يشحنانها بتوهج يائس قلما تستطيع الحداثة الغربية الراسخة في عالمها رسوخاً بالغ العمق أن تطمح إلى مضاهاته.

الآفاق السياسية

كان غوغول في قصة «شارع نيفسكي» قد تكلّم عن فنان بطرسبرغ بوصفه الوجه الذي تراه المدينة في أحلامها. أما ما العمل؟ ورسائل من الأعماق فيصوران بطرسبرغ في الستينيات حالمة بمجابهات ثورية في شوارعها العريضة. وبعد عقد من السنين ستبدأ هذه الأحلام بالتحقق. ففي صباح الرابع من كانون الأول 1867، ستلتئم بضع مئات من شتات الناس في النيفسكي فجأة في حشد لن يلبث أن يندمج جماعياً في السرادق

الباروك الرائع أمام كاتدرائية قازان[36]. كان نصف الجمهور مؤلفاً من الطلاب والموظفين الصغار والمثقفين العاطلين عن العمل الهائمين على وجوههم، من المنحدرين المباشرين عن أبطال الطبقة الثالثة (الرازنوتشينتسي) لدى تشيرنشيفسكي ودوستويفسكي. بعد أن كانوا في الأعماق السفلية «تحت الأرض» باتوا الآن أكثر بروزاً عبر العقد الماضي. أما النصف الآخر من الحشد فيتألف من أناس تليق بهم عبارة «تحت الأرض» أكثر: من عمال صناعيين من الأحياء الصناعية التي باتت حديثاً تشكل طوقاً حول المدينة، من ضفة فيبورغ على الشاطئ الشمالي لنهر النيفا إلى أحياء نارفا والكسندر - نيفسكي عند الأطراف الجنوبية للمدينة. وهؤلاء العمال يعانون من بعض التردد والارتباك وهم يعبرون النيفا أو قناة الفونتانكا، لأنهم غرباء عن النيفسكي وعن مركز المدينة، ويكادون أن يكونوا غير مرئيين بالنسبة لبطرسبرغ المحترمة على الرغم من أنهم سوف يلعبون دوراً متزايد الأهمية باضطراد في اقتصاد المدينة (والدولة[*])). صحيح أن مجموعات من العمال والمثقفين كانوا يلتقون

---

[*] كان أكبر تمركز لرأس المال والعمل في بطرسبرغ في قطاعي التعدين والنسيج. شيدت مصانع هائلة وحديثة جداً هنا وكلها تقريباً برساميل أجنبية، ولكن بموجب ضمانات معقدة وإعانات مختلفة من جانب الدولة، لإنتاج القطارات والعربات والأنوال وقطع البواخر والأسلحة المتطورة فضلاً عن الآليات الزراعية. كان اشهر المصانع هو مجمع الحديد الذي حمل اسم بوتيلوف والذي سوف يلعب عماله البالغ عددهم سبعة آلاف دوراً حاسماً في ثورتي 1905 و1917. ترد مناقشة تطور بطرسبرغ الصناعي مناقشة دقيقة في كتاب العمل والمجتمع في روسيا القيصرية: عمال المصانع في سان بطرسبرغ 1855 - 1870 (ستقانفورد، روسيا) 1971، لمؤلف ريجنالد زيلنيك R. Zelnik: لك أيضاً أن تعود إلى فصل «تصنيع روسيا» من تأليف روجر بورتال Roger Portal في كتاب Cambridge Economic History of Europe، المجلد السادس. راجع الصفحة 239 من كتاب زيلنيك لترى مدى عمق عزلة العمال الصناعيين القادمين بأكثريتهم من الريف حديثاً ممن «استوطنوا» الأطراف الصناعية للمدينة حيث كانوا يعيشون بدون أسر. لم

ويتحدثون بصورة متقطعة منذ أوائل السبعينيات في القرن التاسع عشر - حرفياً تحت الأرض، في جحور منعزلة على ضفة فيبورغ - ولكنهم لم يكونوا قط قد ظهروا معاً أمام الملأ. وحين يلتقون الآن في ساحة قازان لا يعرفون تماماً ماذا يفعلون. إنهم حشد أصغر بكثير مما حلم به المنظمون ولا يملؤون إلا جزءاً صغيراً من السرادق الفسيح. إنهم متوترو الأعصاب موشكون على التفرق حين يقرر مثقف شاب يحمل اسم جورجي بليخانوف أن يستفيد من الفرصة: يخرج من قلب الجمهور، يلقي خطاباً قصيراً ملتهباً، يختتم خطابه بعبارة «عاشت الثورة الاجتماعية!» وينشر لافتة حمراء تحمل عبارة زيمليا أي فوليا، «الأرض والحرية».

وبعدئذ - إذ لا تدوم القصة كلها أكثر من دقيقتين - يشن البوليس هجوماً مدعوماً بحشد من الرعاع الذين تم تجنيدهم على عجل في النيفسكي. فوجئت أجهزة الأمن فراحت ترد بوحشية هستيرية؛ راح عناصر الأمن يضربون كل من يستطيعون الوصول إليه بمن في ذلك أناس كثيرون لا علاقة لهم بالتظاهرة. يجري اعتقال العشرات اعتباطاً، على الرغم من أن المنظمين الأساسيين يلوذون بالفرار في أجواء الفوضى. إن العديد من المعتقلين يتعرضون للتعذيب، كما أن بعضهم يفقد عقله جراء التعذيب؛ ثمة آخرون سوف يتم نفيهم إلى سيبيريا ولن يعودوا ثانية. ومع ذلك فإن الأجواء في جحور الطلاب وأكواخ العمال - كما في زنزانات قلعة بطرس - بولص - تكون ليلة الرابع من كانون الأول وصباح اليوم التالي مشحونة بروح جديدة زاخرة بالفرح والأمل.

يكن إدماجهم بالمدينة إلا شكلياً؛ من سائر النواحي العملية كانوا ينتمون إلى الضواحي الصناعية التي ظلت خارج حدود المدينة، بدلاً من انتمائهم إلى مجتمع المدينة». لم تبدأ الأسوار العمالية الفاصلة بين العمال والمدينة بالتداعي إلا بعد الإضراب الصناعي الكبير الأول في سان بطرسبرغ، إضراب معمل الغزل الموجود في النيفسكي عام 1870، هذا الإضراب الذي تمخض عن محاكمات علنية جماهيرية وعن تغطية إعلامية واسعة.

ما الداعي إلى هذا الحماس كله؟ يرى العديد من المعلقين الليبراليين مع بعض الراديكاليين التظاهرة عملاً فاشلاً: جماعة صغيرة ضائعة في مكان فسيح؛ غياب الوقت اللازم لإعلان الرسالة الثورية غياباً شبه كامل؛ قدر كبير من المعاناة على أيدي عناصر الشرطة والرعاع. يبادر خازوف، أحد المشاركين في التظاهرة، إلى كتابة كراس في كانون الأول 1877. يقول خازوف: إن الليبراليين الروس ظلوا، طوال السنوات العشرين الماضية، منذ موت نقولا، يطالبون بحرية الكلام والاجتماع أو التجمع؛ غير أنهم لم يتمكنوا قط من إظهار الجرأة اللازمة لعقد أي اجتماع يقولون فيه ما يريدونه بصوت مسموع. «صحيح أن ليبراليي روسيا كانوا على إطلاع واسع؛ كانوا يعلمون أن الحرية تم أخذها بالقوة (خط التوكيد من خازوف) في الغرب، غير أن من الواضح أننا لا نستطيع قول الأمر نفسه بالقوة نفسها عن روسيا». تلك هي الفكرة المثالية الليبرالية التي سعى العمال والمثقفون الراديكاليون إلى تجسيدها في ساحة قازان. قد يقول المنتقدون إنه فتح ملتبس؛ فتح دونكيشوتي في أحسن الأحوال. يوافق خازوف على الرأي، ربما كان الأمر كذلك؛ ولكن البديل الوحيد للكلام والفعل الدونكيشوتيين، في ظل الظروف الروسية؛ إن هو إلا الامتناع الكامل عن أي كلام أو فعل. «إن روسيا مسوقة في طريق الحرية السياسية ليس فقط بفعل الليبراليين بل وتحت تأثير أحلام الحالمين الذين ينظمون تظاهرات طفولية مثيرة للسخرية؛ بفعل أناس يتجرؤون على انتهاك القانون؛ يتعرضون للضرب، يدانون في المحاكم ويجري التشهير بهم». يقول خازوف إن هذه «التظاهرة الطفولية المثيرة للسخرية» تشير في الحقيقة إلى نمط جديد من الجدية والنضج الجماعيين. فالحركة والمعاناة على أرض ساحة قازان حققتا، للمرة الأولى في تاريخ روسيا، «وحدة جمعت الأنتلجنسيا (طبقة المثقفين) مع الشعب»[37] سبق لي أن بينت كيف أن أبطالاً منفردين في الأدب الروسي ظلوا مستعدين للإقدام على سلسلة من الإيماءات

والحركات اليائسة المماثلة الخاصة بهم، منذ «الفارس البرونزي». أما الآن فإن أحلام فن المدينة بدأت أخيراً، تمسك بأطراف الحياة المتيقظة. ثمة افق سياسي جديد بدأ يتفتح امام بطرسبرغ.

من الصعب أن نهتدي إلى تظاهرة كالتي جرت في ساحة قازان على صفحات كتب التاريخ التي تتحدث عن تطور الحركة الثورية في روسيا. فذلك التاريخ، باستثناءات قليلة، تمت كتابته من فوق، من وجهات نظر سلسلة من الفئات النخبوية. وبالتالي فنحن أمام تاريخ الاتجاهات الثقافية - الفكرية - «دعاة العودة إلى الروح السلافية»، «دعاة تبني المثل الغربية»، «جيل الأربعينيات»، «جيل الستينيات»، «النزعة الشعبوية»، «الماركسية»، - من جهة؛ وتاريخ مؤامرات من الجهة الثانية. ومن هذا المنظور النخبوي يقف تشيرنيسيفسكي في طليعة من قاموا باجتراح ما صار يعرف باسم النموذج الثوري الروسي الشائع: نموذج الرجال والنساء المتحلين بالانضباط الفولاذي؛ نموذج العقول المبرمجة ميكانيكياً؛ نموذج الافتقار الكامل إلى العواطف والأحاسيس أو الحياة الداخلية؛ النموذج الذي أوحى به لينين ومن بعده ستالين. لا يقتحم دوستويفسكي هذه الصورة إلا منتقداً، وبقسوة للاتجاهات الراديكالية في رسائل من الأعماق، وللمؤامرات الراديكالية في «المهووسين» (المسكونين بالشياطين). غير أن المؤرخين باتوا، في الجيل الأخير، يفهمون تاريخ الثورات المنطلقة من تحت، بدءاً بالثورة الفرنسية في 1789، بوصفه تاريخ جماهير ثورية: تاريخ جماعات غير محددة الهوية مؤلفة من الناس العاديين، من الناس المثقلين بالنواقص ونقاط الضعف، من الناس الممزقين جراء الخوف والشك بالذات والارتباك؛ ولكنهم مستعدون في اللحظات الحاسمة لأن يخرجوا إلى الشوارع ويخاطروا برؤوسهم دفاعاً عن حقوقهم[38]. كلما اعتدنا أكثر على النظر إلى الحركات الثورية من تحت، بتنا أوضح رؤية لكل من تشيرنيشيفسكي ودوستويفسكي كجزء من الحركة الثقافية والسياسية

نفسها: حركة عوام بطرسبرغ المكافحين، بطرق متزايدة الفعالية والجذرية، من اجل جعل مدينة بطرس مدينتهم هم. ربما كان نيتشه يفكر ببطرسبرغ حين تصور «تاريخ الكسوف الحديث: بداة الدولة (موظفو الحكومة، إلخ...) بلا وطن أو ملاذ». تتطلع الحركة التي تعقبتها نحو شروق حديث جذرياً بعد الكسوف: نحو فجر عظيم يبادر فيه هؤلاء البداة الحديثون إلى اجتراح موطن لهم ومأوى يلوذون به في المدينة التي حولتهم إلى الحال التي هم فيها.

تعقيب: القصر البلوري بين الواقع والرمز

لسائر أشكال الفن والفكر الحديثين طابع مزدوج: إنها تعبيرات عن عملية التحديث واحتجاجات عليها في الوقت نفسه. في البلدان المتقدمة نسبياً حيث تكون عملية التحديث الاقتصادي والاجتماعي والتكنولوجي دينامية ونشطة، تكون علاقة الفن والفكر الحديثين بالعالم الواقعي من حولهما علاقة واضحة، حتى حين تبقى - كما رأينا لدى كل من ماركس وبودلير - علاقة معقدة ومتناقضة. أما في البلدان المتخلفة نسبياً، حيث لا تكون عملية التحديث قد رسخت أقدامها، فإن الحداثة، حيثما تنشأ، تتخذ لنفسها طابعاً خيالياً وهمياً، لأنها مضطرة لأن تستمد قوتها لا من الواقع الاجتماعي بل من الأوهام، من السراب، من الأحلام. بنظر الروس في أواسط القرن التاسع عشر كان القصر البلوري أحد الأحلام الحديثة الأكثر حضوراً والأشد إلحاحاً. والتأثير النفسي الخارق الذي مارسه هذا القصر على الروس - وهو يلعب في الأدب والفكر الروسيين دوراً أكبر أهمية بكثير مما في نظيريهما الإنجليزيين - نابع من دوره كشبح حداثة يقض مضاجع أمة كانت غارقة وبقدر متزايد من التوتر والمعاناة، في مستنقعات التخلف.

ينطوي تعامل دوستويفسكي الرمزي مع القصر البلوري على قدر

يستحيل دحضه من الغنى والتألق. ومع ذلك فإن أي إنسان يعرف شيئاً عن المبنى الذي كان منتصباً فوق تلة سيدنهام اللندنية - وقد رآه تشيرنيشيفسكي عام 1859، ودوستويفسكي في 1862 - سيكون مؤهلاً لأن يشعر بأن هناك بين الأحلام والكوابيس الروسية من جهة والوقائع الغربية من الجهة المقابلة، ظلاً عملاقاً بالغ الضخامة. تعالوا نتذكر بعض مواصفات قصر دوستويفسكي البلوري، كما يصفه بطل رسائل من الأعماق، في الفصول الثامن والتاسع والعاشر من الكتاب الأول. يجري تصوره وتحقيقه على أرض الواقع بصورة آلية (ميكانيكية): «الأشياء كلها مسبقة الصنع ومحتسبة بدقة رياضية» إلى حد أن «جميع الأسئلة الممكنة سوف تتلاشى، لا لشيء إلا لأن جميع الأجوبة الممكنة ستكون متوفرة»، لدى استكمال العمل. إن نبرة المبنى متباهية وخرقاء: فالرسالة التي تعلنها ليست تتويجاً تاريخياً مجرداً بل شمولية وثبات كونيين: «أفلا يتعين على المرء أن يسلّم بهذه الحقيقة النهائية ويصمت إلى الأبد؟ إنه تجسيد للانتصار والجلال والكبرياء... إنه قاطع للأنفاس.. لا بد لك من أن تحس بأن شيئاً نهائياً قد تم هنا، قد جرى وانتهى الأمر». إن الهدف من المبنى هو زرع الرعب في قلب المتفرج، هو إجبار هذا المتفرج على «التزام الصمت إلى الأبد»؛ لذا فإن مجموعات كبيرة من النظارة، ملايين البشر من سائر زوايا الأرض، «تدور حوله بصمت وإصرار» عاجزة عن أن تستجيب إلا بنعم ثم تخرس. ويخاطب إنسان الأعماق جمهوره من «السادة» قائلاً: «أنتم أيها السادة»:

> «تؤمنون بصرح بلوري يستحيل تدميره، بصرح لا يستطيع المرء ان يمد لسانه فيه، او ان يضغط انفه على جداره، ولو خلسة، وأنا خائف من هذا الصرح لا لشيء إلا لأنه بلوري ويستحيل تدميره، إلا لأن المرء لن يستطيع فيه أن يمد لسانه خلسة.

يصبح مد اللسان عنواناً للاستقلال الشخصي، للاستقلالية التي يشكل القصر البلوري تهديداً جذرياً وراديكالياً بالنسبة لها.

يمكن للقراء الذين يحاولون تصور القصر البلوري من منطلق لغة دوستويفسكي أن يتخيلوا بلاطة أوزيماندية هائلة تسحق الناس بثقلها - وهو ثقل مادي فيزيائي وميتافيزيقي في الوقت نفسه - وبعنادها الحقود؛ ربما نسخة أقصر عن المركز التجاري العالمي. أما إذا تحولنا عن كلمات دوستويفسكي إلى حشد من اللوحات والصور الفوتوغرافية والمنحوتات والنقوش المائية والوصف التفصيلي الدقيق للشيء الواقعي، فإننا قد نتساءل حول ما إذا كان دوستويفسكي قد رأى ما يتحدث عنه على الإطلاق. ليس ما نراه[39] إلا هيكلاً زجاجياً مدعوماً بركائز حديدية رشيقة تكاد لا تُرى، هيكلاً ذا خطوط لطيفة منسابة والتواءات أو انحناءات بديعة، بالغ الخفة حتى يبدو وكأنه بلا وزن، هيكلاً يتبدى وكأنه قادر على الطيران والتحليق في السماء في أية لحظة. يتدرج لون الصرح بين لون السماء عبر الزجاج الشفاف الذي يغطي القسم الأكبر من جسم المبنى، وبين الزرقة السماوية لقضبانه الحديدية الرفيعة؛ يغرقنا هذا التشكيل في بحر من الوهج المبهر، حيث يلتقط أشعة الشمس من السماء والماء وهي تتراقص وتغمز بحيوية ونشاط. بصرياً يبدو المبنى لوحة من لوحات تورنر Turner التي رسمها في أيامه الأخيرة؛ يشي، بشكل خاص، بلوحة تورنر التي تحمل اسم: مطر، بخار وسرعة (1844) والتي تجمع بين الطبيعة والصناعة في أجواء لونية وديناميكية بالغة الحيوية.

في علاقته مع الطبيعة يحيط أكبر مما يطمس: ثمة أشجار قديمة عملاقة يجري احتواؤها داخل المبنى بدلاً من قطعها والتخلص منها، حيث - كما في البيوت الزجاجية التي يشبهها القصر البلوري والتي ذاعت شهرة المصمم جوزيف باكستون J. Paxton للمرة الأولى بسببها، تنمو أكثر وتغدو أكثر عافية مما في أي وقت آخر. أضف إلى ذلك أن القصر البلوري، البعيد

كل البعد عن أن يكون مصمماً انطلاقاً من الحسابات الميكانيكية المتجهمة، يشكل في الحقيقة أكثر المباني إثارة للرؤى وحفزاً على المغامرة في القرن التاسع عشر كله. لن يضاهي تعبيره الغنائي الرعوي عن الطاقات الكامنة في العصر الصناعي، وذلك بعد جيل كامل من الزمن، إلا جسر بروكلين وبرج إيفل. نستطيع تلمس هذه الروح الغنائية الرعوية بكثير من الحيوية في مسودة باكستون الأولى التي خطها في دقيقتين على ورقة نشّافة في حمى الإلهام والوحي؛ بل ونستطيع أن نتذوقها أكثر حين نقارن القصر بما يحيط به من الصروح العملاقة القوطية - الجديدة، الكلاسيكية - الجديدة، والباروكية - الجديدة الخرقاء. أضف إلى ذلك أن بناة القصر كانوا يتباهون بصفته العابرة، بعيداً عن تقديم المبنى بوصفه صرحاً نهائياً ثابتاً غير قابل للتحطيم: فقد تمّ بناؤه خلال ستة أشهر لإيواء المعرض الدولي الكبير لعام 1851، كما جرى تفكيكه خلال ثلاثة أشهر بعد إغلاق المعرض، ثم أعيد تجميعه ثانية على نطاق موسع على مسافة تبلغ نصف قطر المدينة فوق تلة سيدنهام عام 1854، وذلك بالإفادة من أكثر أشكال التصنيع المسبق تقدماً.

بعيداً عن اختزال نظارته إلى مستسلمين متواضعين سلبيين كان القصر البلوري يثير أشد التناقضات العامة تفجراً. فالجزء الأكبر من المؤسسة الثقافية البريطانية شجبه، كما فعل راسكين Ruskin بحمّى استثنائية، باعتباره انتهاكاً لحرمة فن العمارة وعدواناً مباشراً على الحضارة. صحيح أن البرجوازية استمتعت بالمعرض ولكنها دأبت على رفض المبنى وعادت إلى إقامة محطات قطارات آرثرية وبنوك هلينية الطراز: ما من مبان أخرى حديثة حقاً وأصالة ستبنى، في الواقع، في إنجلترا على امتداد نصف قرن من الزمن. قد يُقال إن عزوف البرجوازية البريطانية عن التسليم به، والعيش في مثل هذا التعبير الممتاز عن حداثتها هي كان مؤشراً يدل على فقدانها التدريجي للطاقة والخيال. ولدى النظر

إلى الوراء فإن عام 1851 يبدو سمت هذه البرجوازية وبداية تدهورها التدريجي، وهو تدهور طويل ما زال الشعب الإنجليزي يدفع ثمنه حتى اليوم. وعلى أية حال لم يكن المبنى صرحاً عظيماً، كما قال دوستويفسكي، بل بداية جريئة ومنفردة ظلت تراوح حيث هي دونما تطوير عبر عقود غير قليلة من السنوات.

ما كان القصر البلوري، ربما، قد شيّد على الإطلاق؛ وما كان، بالتأكيد، قد تمت إعادة بنائه والسماح له بالانتصاب عبر ثمانية عقود (زال جراء حريق غريب في 1936)، لو لم يتحمس له بسطاء الناس سواء في إنجلترا أم في العالم كله. فبعد انتهاء المعرض الدولي الكبير بزمن طويل ظلت الجماهير تحتضنه بوصفه متنزهاً عائلياً، ملعباً للأطفال، مكاناً للقاءات والمواعيد الرومانسية. وبعيداً عن الطواف حوله بهدوء لائذ بالصمت، بدت الجماهير وكأنها وجدت فيه ما يثير فيها طاقاتها كلها وما يشغلها جدياً؛ ما من مبنى في الأزمان الحديثة، حتى ذلك التاريخ، يبدو أنه كان منطوياً على ما انطوى عليه القصر البلوري من قدرة على إثارة الناس. أما بالنسبة للأجانب فإن القصر أصبح، أكثر من أي مكان آخر في لندن، المشهد الذي يريدون رؤيته أولاً. كتب رجال الصحافة المعاصرون قائلين إنه كان الموقع الأكثر كوزموبوليتية في لندن، المكان المزدحم في أي من الأوقات بالأمريكيين والفرنسيين والألمان والروس (مثل تشيرنيشيفسكي ودوستويفسكي) والهنود، بل وحتى الصينيين، واليابانيين. تمكن مهندسو العمارة الأجانب من أمثال غوتفريد سمبر G. Semper وجيمس بوغاردوس J. Bogardus، من التقاط إمكانياته ذات الأمداء الطويلة خلافاً للإنجليز، عدا الذين بنوه؛ بادر العالم فوراً إلى تبني المبنى بوصفه أحد رموز رؤية إنجلترا وقيادتها العالميتين، على الرغم من أن الطبقات الحاكمة في إنجلترا ذاتها ظلت تنظر إليه بعين الشك والريبة. جاءت الرواية الأكثر إثارة والأعمق عن القصر البلوري – أي القصر

البلوري الحقيقي والواقعي - على لسان أحد الأجانب، بطبيعة الحال؛ على لسان شخص ألماني هو لوثار بوشر Lothar Bucher. وبوشر هذا شخصية ساحرة: ثوري ديمقراطي في الأربعينيات من القرن التاسع عشر؛ لاجئ يعمل في الصحافة ليكسب قوت يومه ويعيش في شارع غروي Grub في الخمسينيات؛ عميل استخبارات بروسي مقرب من بسمارك في الستينيات والسبعينيات - حتى أنه حاول تجنيد ماركس للعمل لصالح الاستخبارات البروسية[40])، ومهندس أولى الموجات الكبرى لعملية التحديث والتنمية الصناعية الألمانيتين، في سنواته الأخيرة. كتب بوشر في 1851 يقول إن «الانطباع الذي يحدثه (المبنى) لدى أولئك الذين شاهدوه كان مفعماً بآيات الجمال الرومانسية حتى أن نسخاً عن صوره كانت تزين جدران الأكواخ في قرى ألمانية نائية»[41]. قد يكون بوشر عاكساً لرغائبه إذ يرى الفلاحين الألمان تواقين، بقضهم وقضيضهم، إلى التحديث، إلى شكل من التحديث قادر على تحقيق مُثُل الجمال العليا الرومانسية لدى الألمان؛ إن نص بوشر يوازي، إلى حد معين، نص دوستويفسكي: كلاهما يوظف القصر رمزاً للتعبير عن تطلعاته وهواجسه الخاصة؛ غير أن أشكال البوح والتعبير لدى بوشر تنطوي على نوع من المرجعية التي تفتقر إليها نظائرها لدى دوستويفسكي، لأنها تأتي في سياق تحليل حي ودقيق للمبنى كمكان واقعي، كهيكل حقيقي، كتجربة فعلية. فبوشر هو الذي نلوذ به، قبل أي إنسان آخر، طلباً لمعرفة كنه الإحساس الذي كان لا بد له من أن يراود المرء لدى وجوده داخل القصر البلوري:

> «نرى شبكة خطوط ناعمة بدون أي شيء يمكن أن يدلنا على بعدها عن العين أو عن حجمها الحقيقي. الجدران الجانبية شديدة التباعد ولا نستطيع احتضانها بنظرة واحدة. فبدلاً من الانتقال من هذا الجدار الكائن في هذا الطرق إلى ذلك الجدار الموجود في الطرف الآخر،

تمسح العين مساراً لا ينتهي بل يتلاشى في الأفق. لا نستطيع ان نقول ما إذا كان هذا الهيكل، يرتفع فوقنا مئة من الأقدام ام الفاً؛ أو ما إذا كان السقف لوحاً منبسطاً أم سلسلة من النتوءات البارزة؛ إذ ليس ثمة أي رقص للظلال يمكّن اعصابنا البصرية من تخمين المقاييس».

يتابع بوشر:

«إذا سمحنا لتحديقنا بالانحدار إلى تحت فسوف يلتقي بعوارض الشبكية المطلية باللون الأزرق. في البدء لا تتكرر هذه الشبكيات إلا على فترات متباعدة، ثم لا تلبث أن تتابع بكثافة اكبر فأكثر حتى تقطعها حزمة ضوء مبهرة - جناح الكنيسة - تتحلل لتصبح خلفية بعيدة تمتزج فيها الصفات المادية كلها بالجو».

نرى هنا أن بوشر استطاع، على الرغم من إخفاقه في تجنيد ماركس للعمل في خدمة الاستخبارات البروسية، أن يمتلك إحدى صور وأفكار ماركس الأغنى امتلاكاً فعلياً «كل ما هو صلب يتحول إلى أثير». يرى بوشر، مثله مثل ماركس، نزوع المادة الصلبة إلى التحلل والذوبان بوصفه الحقيقة الأساسية للحياة الحديثة.

ومع اقتناعنا أكثر برؤيا بوشر عن القصر البلوري كعالم كل ما فيه شبحي، ملغز، لا نهائي - أعتقد انها رؤيا مقنعة إلى حد كبير - نُصاب بقدر أكبر من الحيرة والارتباك إزاء شجب دوستويفسكي للمبنى نفسه بوصفه النفي القاطع لكل ما هو مريب وغريب، بوصفه تجسيداً لهزيمة المغامرة والرومانس.

ما السبيل إلى تفسير هذه المفارقة؟ إن دوستويفسكي نفسه يقدم

بعض الأفكار. يزودنا بصورة زاهية عن حسده وموقفه الدفاعي إزاء إنجازات الغرب على صعيد البناء. إن كتاب الأسفار الصادر عام 1862 بعنوان: ملاحظات شتوية عن انطباعات صيفية، حيث يصف دوستويفسكي القصر البلوري للمرة الأولى، يبدأ بقصة إقامة كارثية في كولون Cologne[42]. أولاً يذهب دوستويفسكي لرؤية نصب كولون القروسطي الأسطوري، أي كاتدرائية المدينة. يمسحها خلال لحظات قصيرة: جمالها الصارخ «بالغ السهولة». ينتقل بعد ذلك إلى أكثر الإنشاءات الحديثة في المدينة إثارة، إلى جسر جديد تماماً. «لنعترف أنه جسر رائع، ويحق للمدينة أن تفخر به - غير أنني أحسست أنها تبالغ في التباهي بالجسر. بالطبع لم يمض طويل وقت قبل أن أصبح ساخطاً». ولدى قيامه بتسديد الرسم يقتنع دوستويفسكي بأن جابي الرسوم يهنيه «بنظرات شخص يغرّمني جراء مخالفة غير معروفة». وبعد لحظة من التخيل المحموم، يتحول العداء إلى خصومة قومية: «يجب أن يكون قد قدّر أنني أجنبي - أنني روسي في الحقيقة». من الواضح أن عيني الحارس كانتا تقولان له: «انظر أيها الروسي البائس إلى جسرنا، واعترف بأنك حشرة دودية أمام جسرنا، أمام أي ألماني، لأنكم كشعب ليس عندكم جسر مثل هذا».

إن دوستويفسكي مستعد لأن يعترف بأن هذا التصور مبالغ فيه تماماً: فالرجل لم يقل شيئاً، لم يأت بأية حركة، ومن غير المحتمل أن تكون أفكار كهذه خطرت له على الإطلاق. «غير أن ذلك لا يهم: لقد كنت شديد الثقة بأنه كان يعني ذلك بالضبط مما أدى إلى تعكير مزاجي بصورة كاملة». وبعبارة أخرى، لا يثور غضب الروسي «المتخلف» بسبب تأكيدات الألماني «المتقدم» على التفوق - حتى في حال امتناع الألماني عن إطلاق مثل هذه التأكيدات، «ذلك لا يهم!» - بل جراء إحساسه هو بالنقص والدونية. يفكر دوستويفسكي بينه وبين نفسه «فليأخذك الشيطان! لقد اخترعنا

الساموفارات... عندنا مجلات... نقوم بالأعمال التي يقوم بها الضباط.. إننا..» لا يكتفي خجله من تخلف بلده - وغضبه الشديد المفعم بالحقد إزاء أحد رموز التطور - بطرده بعيداً عن الجسر فحسب بل ويطرده أيضاً من البلد بالذات. فبعد شراء زجاجة من ماء الكولونيا («لم يكن هناك أي مهرب من ذلك») يستقل القطار التالي الذاهب إلى باريس، «عاقداً الآمال على أن يكون الفرنسيون أكثر لطفاً وإثارة للاهتمام». ونحن بالطبع نعرف ما سيحصل في باريس، بل وفي أي مكان آخر يذهب إليه في الغرب في الحقيقة: كلما كانت المناظر من حوله أكثر جمالاً وإثارة، كان حقده أشد في فرض العمى عليه إزاء ما هو موجود فعلاً. إن بعضاً من هذا العمى كان قد أصابه بدون شك وهو فوق تلة سيدنهام Sydenham Hill(*).

لذا فإن هجوم دوستويفسكي على القصر البلوري لم يكن بعيداً عن التسامح فحسب بل وغير ذي موضوع بصورة فاضحة. يميل المعلقون إلى القول بأن دوستويفسكي لم يكن بالفعل مهتماً بواقع البناء بل بمغزاه الرمزي فقط، وبأنه لم يكن بالنسبة له إلا رمزاً للعقلانية، للنزعة المادية،

(*) تكمن إحدى مفارقات هذه القصة الأشد غرابة وشؤماً في واقع احتمال كون أكثر الجسور تقدماً في العالم موجوداً في روسيا نفسها، لدى كتابة ملاحظات شتائية: إنه جسر الدينبير خارج كييف مباشرة. هذا الجسر الذي صممه تشارلز فينيول Charles Vignoles وشيد في الفترة الممتدة من 1847 إلى 1853. كان نقولا الأول شديد الولع بالجسر الذي أمر ببنائه: عرض مخططات ورسوماً ولوحات مائية في المعرض الدولي الكبير وكان يحتفظ بنموذج محذلق للجسر في قصر الشتاء (كلينغدر Klingender، الفن والثورة الصناعية) ولكن دوستويفسكي - وهو الذي درّس الهندسة وكان يعرف شيئاً عن الجسور - أو أي مثقف روسي آخر، محافظاً كان أو ثورياً، لا يبدو مبالياً، ولو في حدود دنيا، بهذا المشروع؛ يبدو أن الإيمان بأن روسيا عاجزة بنيوياً عن التطور - وهو إيمان تبناه أولئك الذين كانوا يريدون التطور جنباً إلى جنب مع الآخرين الذين كانوا لا يريدونه، أعمى الجميع عن عملية التطور الجارية فعلاً. ومما لا شك فيه أن ذلك أسهم في إعاقة التنمية أكثر فأكثر.

للنظرة الميكانيكية إلى العالم، لـ... إلخ... لدى الغرب؛ وبأن الدافع المسيطر بالفعل في رسائل من الأعماق، إن هو إلا الاحتقار والتحدي إزاء وقائع الحياة الحديثة. غير أننا، مع ذلك، حين نقرأ بقدر أكبر من الإمعان، نجد في زخمة تعنيف إنسان الأعماق للقصر البلوري (الفصل التاسع من الكتاب الأول) علاقة أكثر تعقيداً وأشد إثارة بالوقائع الحديثة، بالتكنولوجيا والإنشاءات المادية الحديثة. يقول دوستويفسكي: «أوافق على أن الإنسان حيوان مبدع وخلاق في المقام الأول، محكوم سلفاً بالسعي الواعي إلى هدف، بالانغماس في الهندسة، أي بالتورط الدائم والملح في بناء طرق جديدة، بصرف النظر عما يمكن أن تفضي إليه». خط التشديد الثاني هنا يعود لدوستويفسكي، أما الأول فمني أنا. ما أجده جديراً بالملاحظة هنا، وما يقرّب إنسان الأعماق روحياً من مبدعي القصر البلوري، هو أن رمزه الأولي عن الروح الإبداعية لدى البشر ليس فناً أو فلسفة، بل هندسة وهذا ينطوي على أهمية استثنائية بالنسبة للقصر البلوري الذي ربما كان، في نظر المحتفين به والعازفين عنه، المبنى العام الكبير الأول الذي تم تصميمه وبناؤه كلياً من قبل رهط من المهندسين بدون حضور أي مختصين في فن العمارة إلى مواقع العمل.

ثمة فسحة واسعة للنقاش حول مغزى هذا التطور؛ ولكن النقطة الأساس هنا هي أنه يؤكد على التطور: فسيادة الهندسة هي أحد الأشياء التي لا يشكك بها إنسان الأعماق على الإطلاق. تشكل فكرة الهندسة بوصفها الرمز الفعلي للإبداعية الإنسانية جذرية بصورة مثيرة في القرن التاسع عشر، ليس في روسيا فقط، بل وحتى بالنسبة للغرب. من الصعب التفكير بأحد، عدا سان سيمون وأتباعه، في عصر دوستويفسكي، يمكنه أن يضع الهندسة على مثل هذه المرتبة العالية في سُلم القيم الإنسانية. غير أن إنسان الأعماق يبشر بالنزعة الإنشائية في القرن العشرين، تلك الحركة التي كانت ناشطة في أوروبا كلها في أعقاب الحرب العالمية الأولى، إلا أنها

لم تكتسب ذلك القدر الهائل من الفعالية وسعة الخيال كما في روسيا: فالرومانس الحديث القائم على الإنشاء والبناء كان شديد التلاؤم مع بلد ذي طاقة روحية هائلة، بلد لم يشهد تحقق أي بناء يذكر خلال قرن من الزمن.

لذا فإن الهندسة تلعب دوراً حاسماً في رؤيا دوستويفسكي عن الحياة الجيدة. غير أن دوستويفسكي يظل مصراً على شرط أساسي واحد: يتعين على المهندسين الإنسانيين أن يتبعوا منطق رؤاهم الخاصة، «بصرف النظر عما سيقود إليه». على الهندسة أن تكون وسيلة للإبداع، لا للاحتساب؛ ولكن هذا يتطلب اعترافاً بأن «المآل الذي يقود إليه أقل أهمية من عملية إتباع هذا المنطق»؛ والآن يسوق دوستويفسكي فكرته الحاسمة عن القصر البلوري أو عن أي مبنى آخر:

> **«يعشق الإنسان إبداع الطرق وبناءها؛ تلك مسألة لا تقبل الجدال. غير انه... الا نجده خائفاً خوفاً غريزياً من بلوغ هدفه وإنجاز صرحه الذي هو دائب على بنائه؟ كيف تدري؟ ربما هو لا يحب ذلك الصرح إلا عن بعد، لا عن قرب؛ ربما هو مولع فقط ببنائه، ولا يريد أن يعيش فيه».**

يكمن الاختلاف الحاسم هنا بين بناء مبنى وبين العيش فيه: بين بناء يكون وسيلة لتطوير الذات وتنميتها وبين بناء يكون وعاء لما يحيط به. وفعالية الهندسة تستطيع، طالما بقيت فعالية، أن توصل إبداعية الإنسان إلى أعلى ذراها؛ أما لحظة توقف البنّاء عن البناء، أما لحظة استغراقه في الأشياء التي أنجزها، فإن الطاقات الإبداعية تتجمد، والقصر المنيف ينقلب إلى لحد. يشي هذا باختلاف أساسي بين نمطين متباينين من التحديث: التحديث كمغامرة والتحديث كروتين. لا بد لنا الآن من أن نرى

مدى التزام دوستويفسكي الشديد بالتحديث كمغامرة. ذلك هو ما يفعله إنسان الأعماق في مجابهته للضابط على النيفسكي. حاولت أن أبيّن كيف انشغل مبدعو القصر البلوري بمغامرة حداثية تخصهم هم. أما لحظة تحول المغامرة إلى روتين فإن القصر البلوري يغدو محكوماً بأن يتحول (كما يخشى إنسان الأعماق) إلى حظيرة للدجاج، مما يؤدي إلى قلب عملية التحديث إلى حكم يقضي بإعدام الروح. ولكن الإنسان الحديث يستطيع، إلى حين حصول ذلك، أن يبقى مستمتعاً، أن يعيش على الصعيدين الروحي والمادي كمهندس.

بعد أن قطعنا هذه المسافة كلها نستطيع الآن أن نعود إلى ما العمل؟ لتشيرنيشيفسكي لنجد مُثُلَ الحداثة العليا روتيناً خالصاً. وسوف نجد أيضاً أن ما يخشاه دوستويفسكي حقاً هو القصر البلوري لدى تشيرنيشيفسكي أكثر بكثير من القصر البلوري الذي بناه باكستون؛ أي الأوهام الروسية عن عملية التحديث لا الوقائع الغربية. إن ما نجده في «علم فيرا بافلوفنا الرابع»، ذلك المشهد الذي يتحدث فيه تشيرنيشيفسكي عن القصر البلوري ويقننه، ليس إلا رؤيا لعالم مستقبلي مؤلف كلياً من قصور بلورية. فهذه «المباني العملاقة مصطفة على مسافة ميلين أو ثلاثة أحدها عن الآخر، وكأنها حجارة شطرنج على رقعة»؛ إنها مفصولة بفدادين من «الحقول والمروج، من الحدائق والغابات». ورقعة الشطرنج هذه تمتد حتى أقصى مدى البصر؛ وعما إذا كانت ستتعايش مع أي نمط آخر من المباني أو أماكن العيش، فإن تشيرنيشيفسكي لا يقول لنا شيئاً. (إن قرّاء القرن العشرين سيرون هذا النموذج سابقة لـ«الأبراج في الحديقة» على غرار فيل راديوز Ville Radieuse لدى لوكوربوزييه Le Corbusier). وكل مبنى سيكون ما يطلق عليه عصرنا اسم المجمع الذي يضم الشقق والمشاغل ومرافق الخدمات الطعامية واللهو (يقوم تشيرنيشيفسكي بوصف حلبات الرقص والمهرجانات التي ستقام هناك، بتفصيل متحذلق

محبب)، مع شكل مبكر من أشكال تكييف الهواء. سوف يضم كل مجمع طائفة من الناس يصل تعدادها إلى عدد من الألوف، فئة تلبي حاجاتها المادية عن طريق زراعة وصناعة جماعيتين متقدمتين تكنولوجياً. كما يتم إشباعها جنسياً وعاطفياً عبر سياسات اجتماعية قائمة على الإدارة المرنة والعقلانية المتطورة. فـ«روسيا الجديدة»، حسب تعبير تشيرنيشيفسكي ستكون خالية من التوتر، الشخصي أو السياسي؛ حتى الحلم بالمشاكل غائب عن هذا العالم.

ونظراً لأن تشيرنيشيفسكي ظل شديد الحرص على إزالة جميع آثار الصراع من رؤيته، فإن فهم ما يجري تحديد عالم القصر البلوري العائد له في ضوئه يحتاج إلى بعض الوقت. غير أن الأمر لا يلبث أن يبرز إلى السطح. فالبطلة، بعد قيامها برحلة طافت فيها على أرجاء «روسيا الجديدة» المستقبلية، تتذكر آخر المطاف ما يفتقر إليه هذا العالم. تسأل دليلها: «لا بد من وجود مدن يريد الناس أن يعيشوا فيها، فأين هي؟» يجيب الدليل قائلاً إن أمثال هؤلاء قليلون جداً، وبالتالي ثمة مدن أقل بكثير مما في الأيام الخوالي. فالمدن مستمرة في الوجود (بعيداً عن الكاميرا) بحدودها الدنيا، بوصفها مراكز اتصالات ومنتجعات للراحة وقضاء أوقات العطل. لذا «فإن الجميع يذهبون إلى هناك لقضاء عدد قليل من الأيام، كنوع من التغيير»، والمدن القليلة الباقية ملأى بالمناظر السارة، لإمتاع السياح، ولكن سكانها يتبدلون باستمرار. إلا أن فيرا بافلوفنا تسأل: «وماذا إذا أراد أحدهم أن يعيش هناك بصورة دائمة؟»، فيرد عليها الدليل بازدراء مشوب بالمتعة:

«لهم أن يعيشوا هناك كما تعيشين (أنت في الوقت الحاضر) في مدنك الشبيهة بسان بطرسبرغ، لندن، باريس؛ ما دَخل الناس بذلك؟ من يستطيع أن يمنعهم؟ دع الجميع يعيشون كما يحلو لهم! غير أن الأكثرية

الساحقة، نسبة تسع وتسعين بالمئة، تعيش بالطريقة التي عُرضت عليك (اي في أسر وجماعات مستوطنة قصوراً بلورية) لأن ذلك امتع وأكثر فائدة بالنسبة لهم».

ليس القصر البلوري، إذاً، إلا نقيضاً للمدينة. بتنا الآن نرى بوضوح أن حلم تشيرنيشيفسكي هو حلم تحديث بدون حركة تمدينية، بدون نزعة حضرية. ولم يعد النقيض الجديد للمدينة ذلك الريف البدائي، بل عالم غير مديني عالي التطور، شديد الاعتماد على التكنولوجيا، مكتف ذاتياً، عالم شامل التخطيط والتنظيم - لأنه مخلوق من العدم ex nihilo فوق تربة عذراء - عالم خاضع لقدر أكبر من التحكم والإدارة، وبالتالي «أمتع وأكثر فائدة»، من أي متروبول حديث. وحلم فيرا بافلوفنا هذا، بوصفه رؤيا أمل حل روسيا، إنْ هو إلا تنويع أصيل على الوتر الشعبوي المألوف الحلم بـ«قفزة» من الإقطاع إلى الاشتراكية، تتجاوز المجتمع البرجوازي والرأسمالي في الغرب الحديث. وستكون القفزة هنا من حياة ريفية هادئة ومتخلفة إلى حياة غير مدينية هادئة تنعم بوفرة من التطور، بدون الحاجة إلى المرور بحياة قائمة على الحركة المدينية الصاخبة والمزدحمة. يشكل القصر البلوري بنظر تشيرنيشيفسكي، حكماً بالإعدام ضد «مدنك التي هي مثل سان بطرسبرغ ولندن وباريس»؛ فهذه المدن لن تكون، في أحسن الأحوال، سوى متاحف للتخلف في العالم الجديد الشجاع.

ينبغي لهذه الرؤيا أن تساعدنا في تحديد أسباب خلاف دوستويفسكي مع تشيرنيشيفسكي. فإنسان الأعماق السفلية يقول إنه خائف من هذا الصرح لأن «المرء لن يستطيع أن يمد لسانه منه، أو أن يضغط بأنفه على جداره، ولو خلسة». وهو على خطأ، بالطبع، فيما يخص قصر باكستون البلوري الذي شهد آلاف الألسنة المهذبة والمثقفة وهي ممتدة؛ ولكنه على صواب بالنسبة لقصر تشيرنيشيفسكي البلوري؛

وبعبارة أخرى، على خطأ بشأن الواقع الغربي لعملية التحديث، هذا الواقع الزاخر بالتضارب والتناقض والصراع؛ ولكن على صواب حول الوهم الروسي المنسوج عن التحديث بوصفه نهاية للتضارب والصراع. ولا بد لهذه النقطة من أن توضح أحد الأسباب الأولية لولع دوستويفسكي بالمدينة الحديثة، وخصوصاً بمدينته هو، بطرسبرغ: إنها البيئة المثالية التي توفّر فرصة مد الألسن؛ أي فرصة اجتراح الصراعات الشخصية والاجتماعية ووضعها موضع التنفيذ. إذا كان القصر البلوري، مرة أخرى، نوعاً من نفي «المعاناة والشك والإنكار»، فإن الشوارع والساحات والجسور والأرصفة في بطرسبرغ هي الأماكن التي تجد فيها هذه التجارب والدوافع مراتعها الخصبة بالتحديد.

يستمد إنسان الأعماق طاقته من آفاق بطرسبرغ اللامحدودة للمعاناة والشك والإنكار والرغبة والنضال على اختلاف أنواعها. وهذه التجارب بالذات هي التي تجعله، كما يقول هو وكما يؤكد دوستويفسكي على الصفحة الأخيرة من الكتاب، «أكثر حياة» من القادة المهذبين؛ ويطلق عليهم اسم «السادة Gentlemen» الذين يتحاشونه وينسحبون من عالمه («قال الجنرال الغاضب: من شأن التقدم أن يعني إحراق بطرسبرغ من جهاتها الأربع!» في قصة الدخان لتورجينيف). ينبغي لنا الآن أن نكون قادرين على إدراك كيفية تمكن رسائل من الأعماق من أن تكون هجوماً عنيفاً على منظري التحديث الروسي من جهة وأحد الأعمال التأسيسية العظيمة لفكر الحداثة من جهة ثانية في الوقت نفسه. في نقده للقصر البلوري يشن دوستويفسكي هجومه على حداثة الضواحي واللا مدن - وهي ما تزال أفكاراً مجردة فقط في الستينيات - باسم حداثة المدينة وتحت رايتها. وبعبارة أخرى: يؤكد دوستوفسكي على عملية التحديث بوصفها مغامرة إنسانية - مغامرة مخيفة وبالغة الخطورة، شأنها شأن أية مغامرة - مقابل عملية تحديث قائمة على الروتين الخالي من الإشكاليات ولكنه مميت.

ثمة ذيل آخر لقصة القصر البلوري ينطوي على قدر من السخرية السوداء. كان جوزيف باكستون J. Paxton أحد كبار مخططي المدن في القرن التاسع عشر: صمم حدائق مدن فسيحة وطليقة شكلت سابقة ومصدر إلهام لعمل أولمستد Olmsted في أمريكا؛ تصوَّر وخطط لمشروع ترانزيت جماهيري شامل للندن، بما فيه شبكة طرق تحت الأرض قبل أربعين سنة من تجرؤ أحد على إقامة أي نفق في أي مكان. وكان قصره البلوري، هو الآخر - وخصوصاً عبر نسخته ما بعد المعرض فوق تلة سيدنهام - يرمي إلى إغناء إمكانيات الحياة المدينية: كان من شأنه أن يصبح مجالاً اجتماعياً، بيئة حديثة بصورة نموذجية قادرة على لم شمل سائر الفئات والشرائح الاجتماعية الممزقة والمتعارضة في لندن. يمكن رؤيته نظيراً ممتازاً للبولفارات الباريسية أو الشوارع البطرسبرغية العريضة التي كانت لندن تفتقر إليها افتقاراً مشيناً. لا شك أن باكستون كان سيعارض بشدة وعنف أية محاولة رامية إلى استخدام بنائه العظيم سلاحاً ضد المدينة.

غير أن ايبنيزر هوارد Ebenezer Howard ما لبث، مع حلول نهاية القرن التاسع عشر بالضبط، أن التقط جملة الطاقات المعادية للحياة المدينية التي انطوت عليها الهياكل التي هي على غرار القصر البلوري، واستخدمها بقدر من النجاح أكثر بكثير مما كان تشيرنيشيفسكي قد فعل. فمؤلف هوارد ذو النفوذ الهائل: مدن البساتين في الغد (1898/ 1902 بعد التنقيح)، دأب بقدر كبير من القوة والاطلاع على تطوير الفكرة المضمرة سلفاً في عمل تشيرنيشيفسكي وفي اليوتوبيات الفرنسية التي كان قد قرأها، تلك الفكرة القائمة على أن المدينة الحديثة لم تكن منحطة روحياً فحسب بل هي بالية وعقيم أيضاً على الصعيدين الاقتصادي والتكنولوجي. ظل هوارد يكرر مقارنة المتروبول في القرن العشرين بعربة المسرح في القرن التاسع عشر ويقول بأن تنمية الضواحي هي مفتاح

الازدهار المادي والانسجام الروحي على حد سواء بالنسبة للإنسان الحديث. التقط هوارد الإمكانيات الشكلية التي ينطوي عليها القصر البلوري بوصفه دفيئة بشرية – وقد صمم أولاً على غرار الدفيئات والبيوت الزجاجية التي كان باكستون قد بناها في شبابه – بيئة خاضعة لقدر مفرط من التحكم والسيطرة، أما الاسم فقد اجترحه من سوف تجارية فسيحة مغطاة بالزجاج ومركز ثقافي زجاجي يشكلان قلب المجمع المديني الجديد(*). ترك كتاب مدن البساتين في الغد تأثيراً كبيراً على مهندسي العمارة وعلى سائر المخططين وعاملي التنمية والتطوير في النصف الأول من القرن العشرين؛ فهؤلاء ظلوا دائبين على إنتاج بيئات «أمتع وأكثر فائدة» من شأنها أن تكون متفوقة على المتروبول الصاخب المزدحم.

ستيطلب منا استكشاف ما آل إليه كل من إنسان الأعماق والقصر البلوري في الثقافة والمجتمع السوفيتيين، بأي قدر من التفصيل، جهداً كبيراً ووقتاً غير قليل. غير أن باستطاعتي على الأقل، أن أبدي رأياً حول المسار الذي يمكن لمثل هذه الرحلة الاستكشافية أن يتبعه. وقبل كل شيء لا بد من ملاحظة أن الجيل الأول الممتاز والمتألق من مهندسي العمارة

(*) مدن البساتين في الغد (1902)؛ (ميت MIT، 1965، مع مقدمة ف. ج. أوزبورن F. J. Osbom ولويس ممفور (Lewis Mumford)؛ المتروبول كعربة مسرح، ص: 146. القصر البلوري كنموذج للضواحي ص: 53 – 54، 96 – 97، ومن المفارقات الساخرة أن المسؤولين عن بناء أولى مدن البساتين في ليتشوورث Letchwroth حرصوا على استبعاد القصر البلوري بوصفه شيئاً غير إنجليزي، على الرغم من أن هذا القصر كان إحدى السمات الأكثر شعبية في مخطط هوارد، بوصفه (حسب رأي بودسناب بالتأكيد)، مفرط الجرأة في الحداثة، مسرفاً من حيث التكاليف، لقد استعاضوا عن ذلك بسوق تجارية قروسطية – جديدة زعموا أنها أكثر «عضوية» أو (أصالة) (فيشرمان: يوتوبيات مدينية في القرن العشرين. ص 67 و78).

والمخططين السوفييت كان، رغم اعتراضه على الكثير من الأشياء، مجمعاً تقريباً على الإيمان بأن المترويول الحديث لم يكن ككل إلا إرازاً منحطاً من إفرازات النظام الرأسمالي. وبأن من الضروري أن يرحل إلى غير رجعة. وأولئك الذين قالوا بأن المدن الحديثة متضمنة لأي شيء جدير بالحفاظ عليه تم وصمهم بمعاداة الماركسية، باليمينية والرجعية[44]. ثانياً، كان أولئك الذين فضلوا نوعاً من البيئة المدينية موافقين على أن شارع المدينة قميء كلياً، ولا بد من الاستغناء عنه، واستبداله بفسحة عامة أكثر انفتاحاً وأشد خضرة وربما أكثر تناغماً. (كانت آراؤهم شبيهة بآراء لوكوربوزييه Le Corbusier الذي زار موسكو مرات عديدة وكان بالغ النفوذ في الفترة السوفييتية الأولى). من الملاحظ أن رواية نحن المستقبلية والمعادية لليوتوبيا اليفجيني زاميتانين E. Zamyatin وهي العمل الأدبي الأشد اتصافاً بالروح النقدية لدى تناول عشرينيات الحقبة السوفيتية، كانت رداً على هذا المشهد الوليد. يعيد زامياتين تجسيد قصر تشيرنيشيفسكي البلوري، وإحياء لغة دوستوفسكي النقدية، في مشهد رؤيوي متحقق بصورة ممتازة، مشهد مؤلف من ناطحات سحاب قائمة على الفولاذ والزجاج وأروقة يلفها الزجاج. أما اللون المهيمن في عالم زامياتين البلوري الجديد فهو الجليد الذي يرمز، في نظره، إلى تجمد الحداثة والتحديث وتحولهما إلى قوالب جامدة، بالغة العناد، قاتلة للحياة. على الخلفية الباردة والرتيبة لهذه الهياكل المبلورة حديثاً، وفي مواجهة طبقتها الحاكمة المجمدة حديثاً، يبادر بطل زامياتين وبطلته إلى استحضار رؤيا ماضوية (نوستالجية) عن «الشارع العريض في أيامهما القرن عشرينية، حيث خليط صاخب يصم الآذان، تداخل مضطرب وفوضوي بين الناس والعجلات والحيوانات والملصقات والأشجار والألوان والطيور». كان زمياتين يخشى من أن الحداثة «الجديدة» القائمة على الفولاذ البارد والقولبة عازمة على إطفاء الحداثة «القديمة» لشارع المدينة العفوي المفعم بالحيوية والصخب[45].

وكما اتضح فيما بعد فإن زامياتين لم تتجسد بحرفيتها على الرغم من أن روح تلك المخاوف تحققت بقوة شديدة. ببساطة كان الاتحاد السوفييتي في أيامه الأولى مفتقراً إلى الموارد - رأس المال، إلى المهارة في العمل، إلى التكنولوجيا - اللازمة لبناء صروح مبهرة مثل القصر البلوري، غير انه للأسف، كان قد وصل إلى مستوى من التحديث يكفي لإقامة هياكل جامدة وثابتة لدولة شمولية، وللحفاظ عليها وتوسيعها. أما الإحياء الحقيقي للقصر البلوري في القرن العشرين فقد صادف أن تحقق، على بعد نصف العالم، في الولايات المتحدة الأمريكية. فهناك، في الجيل الذي جاء بعد الحرب العالمية الثانية، كانت مباني باكستون الغنائية المنسابة بعذوبة ستظهر بأشكال معدلة ولكنها قابلة للتعرف عليها، وهي تنتج ويُعاد إنتاجها بصورة لا نهائية وميكانيكية في حشد من المراكز القيادية المبنية من الفولاذ والزجاج والأسواق التجارية التابعة للضواحي التي باتت تغطي الأرض[46]. مؤخراً قيل الشيء الكثير، ومن منطلقات ماضوية لاهثة متزايدة الحدة، عن هذا الأسلوب الطاغي في البناء. ولعل الفكرة الوحيدة ذات الأهمية هنا هي تلك المرتبطة بأن أحد الدوافع كان متمثلاً بالرغبة في الهروب من المتروبول الحديث «حيث خليط صاخب يصم الآذان، تداخل مضطرب وفوضوي بين الناس والعجلات والحيوانات والملصقات والأشجار والألوان والطيور»، والعمل على خلق عالم يتصف بقدر أكبر من الإحاطة بالأسوار، من الخضوع للتحكم، من التحلي بالنظام والانضباط. كان باكستون، وهو عاشق المدينة الحديثة، سيصاب بالصدمة والذهول لو وجد نفسه في مجمعات IBM السكنية البلورية المقامة في الضواحي في أيامنا هذه. ولكن تشيرنيشيفسكي كان من شبه المؤكد أنه كان سيشعر بالراحة هنا: فهذه هي البيئة «الأمتع والأكثر فائدة» التي كان حلم التحديث لديه متركزاً عليها.

وهذا كله يشي بمدى صدق نبوءة دوستويفسكي. فرؤيته النقدية للقصر البلوري تشي بكيفية إمكانية تحوّل حتى التعبير الأكثر اتصافاً

بالبطولة عن الحداثة بوصفها مغامرة إلى شعار بالغ البؤس لحداثة غدت روتيناً. ومع اندفاع ديناميكية ما بعد الحرب لرأس المال الأمريكي والأوروبي الغربي والياباني اندفاعاً - بدا لبعض الوقت مستحيل المقاومة - نحو خلق عالم على غرار القصر البلوري، أصبح دوستويفسكي مطلوباً بإلحاح شديد، مطلوباً بشكل لم يسبق له مثيل، وذا علاقة وثيقة بالحياة اليومية الحديثة.

جـ القرن العشرون: المدينة تصعد وتشرق؛ المدينة تخبو وتأفل

من شأن أية محاولة، محاولة مجردة، لإنصاف انتفاضات بطرسبرغ السياسية والثقافية عبر نصف القرن التالي أن يمزق هيكل هذا الكتاب شر ممزق وأن يشوشه تشويشاً لا رجاء بعده، غير أن من الملائم تقديم لمحات خاطفة عن حياة المدينة وأدبها في بدايات القرن العشرين على الأقل، لإلقاء الضوء على بعض الصيغ المشؤومة والتراجيدية التي سوف تتخذها الموضوعات والتطلعات البطرسبرغية العائدة للقرن التاسع عشر.

1905: مزيد من الضوء، مزيد من الظلال والأشباح:

صارت بطرسبرغ في 1905 مركزاً صناعياً رئيساً فيه ما يقرب من مئتي ألف عامل صناعي، هاجر أكثر من نصفهم من الريف منذ عام 1890. أصبح وصف أحياء المدينة الصناعية يتم بلغة ذات جرس عصبي: «أحاطت المصانع بالمدينة كما لو كانت طوقاً يضغط على المركز الإداري - التجاري ويكاد يخنقه»[47]. منذ عام 1896، تاريخ إضراب واسع بالغ الانضباط والتنسيق نظمه عمال النسيج، صار عمال بطرسبرغ يحتلون مكانة مرموقة على الخارطة السياسية الأوروبية.

والآن، يوم الأحد، في التاسع من كانون الثاني 1905، يتحرك حشد

كبير من هؤلاء العمال، حشد يصل تعداده إلى مئتي ألف من الرجال والنساء والأطفال، في كتلة متراصة من جميع الاتجاهات نحو مركز المدينة، وهم مصممون على الوصول إلى القصر حيث تنتهي شوارع بطرسبرغ المريضة. يكون الجمهور تحت قيادة الأب الكاريزمي المتأنق والوسيم جورج غابون Georg Gapon، وهو قسيس عينته الدولة في مجمع بوتيلوف للصلب، وأحد منظمي جمعية عمال المصانع في سان بطرسبرغ. من الواضح أن الشعب أعزل (فمعاونو غابون فتشوا الناس ونزعوا سلاح البعض) ولا يميل إلى العنف، وكثيرون منهم يرفعون الأيقونات وصور القيصر نقولا الثاني، فيما راح الجمهور ينشدَ نشيد «حمى الله الملك!» في طريقه. يتوسل الأب غابون القيصر ملتمساً ظهوره أمام الشعب في قصر الشتاء والرد على مطالبه؛ وهذا التوسل يحمله منقوشاً على عريضة ملفوفة:

«مولاي؛ نحن عمال مدينة سان بطرسبرغ وأهاليها من مراتب ومستويات مختلفة، مع أزواجنا وأطفالنا؛ مع آبائنا وأمهاتنا المسنين الذين لا حول لهم ولا قوة، جئناكم يا مولاي! ملتمسين العدل والحماية، لقد أصبحنا متسولين معدمين؛ يجري سحقنا تحت وطأة عمل لا طاقة لنا على تحملها؛ لا يُعترف بأننا بشر، بل نُعامل كعبيد يتعين عليهم أن يتحملوا مصيرهم الأسود بصمت؛ لقد تحملنا ذلك، ويجري إغراقنا أكثر فأكثر في مستنقعات الفقر والظلم والجهل. يجري خنقنا بالعدالة والحكم المتعسف حتى بتنا غير قادرين على التنفس. مولانا! لم يعد لدينا أي مزيد من القوة! لقد نفدت طاقتنا على التحمل. لقد وصلنا إلى تلك النقطة المرعبة حيث الموت مفضل على استمرار المعاناة التي لا تطاق.

ذلك ما هو جعلنا نتوقف عن العمل ونبلّغ ارباب العمل بأننا لن نستأنف العمل حتى يسلّموا بمطالبنا».

تطالب العريضة بعد ذلك بيوم عمل من ثماني ساعات، بحد أدنى للأجر لا يقل عن روبل في اليوم، وبإلغاء العمل الإضافي الإلزامي المجاني، إضافة إلى منح العمال حرية التنظيم. ولكن هذه المطالب موجهة في المقام الأول إلى أرباب العمل، وبصورة غير مباشرة فقط إلى القيصر نفسه. وبعدها مباشرة تأتي، على أية حال، سلسلة من الطلبات السياسية الجذرية التي لا يستطيع أحد غير القيصر أن يلبيها: جمعية تأسيسية منتخبة ديمقراطياً «هذا هو مطلبنا الرئيس؛ إليه، وإليه وحده، تستند سائر الأمور الأخرى كلها؛ إنه المرهم الوحيد القادر على شفاء جروحنا المؤلمة»، ضمانات لحرية الكلام والصحافة والاجتماع، إجراءات قضائية عادلة ومنظمة، نظام للتعليم المجاني يشمل الجميع، وأخيراً إنهاء الحرب الروسية – اليابانية الكارثية». ثم تُختم العريضة بالكلام التالي:

«هذه، يا طويل العمر، هي حاجاتنا الرئيسة التي من اجلها تشرفنا بالتقدم إلى حضرتكم؛ نلتمس هنا فرصة الخلاص الأخيرة؛ نرجوكم الا ترفضوا مساعدة شعبكم! نرجوكم ان تمنحوه حق تقرير مصيره بيده! أزيحوا عنه كابوس طغيان الموظفين الذي لا يُطاق! اهدموا السور القائم بين جلالتكم وبين شعبكم؛ واسمحوا له بأن يحكم البلد مع سيادتكم!...

«فلتصدر إرادتكم ولتتعهدوا باتخاذ هذه التدابير حتى تجعلوا روسيا سعيدة وشهيرة وحتى يصبح اسمكم منقوشاً على قلوبنا وقلوب ابنائنا واحفادنا من بعدنا إلى الأبد!».

«إذا لم تصدر أوامرك ولم تستجب لتوسلاتنا، فإننا سنموت هنا في هذه الساحة أمام قصر جلالتك! ليس لنا أي مكان آخر نلوذ به وليس لنا أي هدف نبتغيه من الذهاب. ليس أمامنا سوى طريقين: طريق يفضي إلى الحرية والسعادة، وآخر يقود إلى القبر... لتكن أرواحنا فداء لروسيا المعذبة! ونحن نقدم على هذه التضحية لا رغماً عنا بل ونحن مسرورون»[48].

لم تُتَح للأب غابون فرصة تلاوة عريضته على مسامع القيصر: كان نقولا مع عائلته قد غادر العاصمة على عجل تاركاً موظفيه لمعالجة الموقف. خططوا لمجابهة شديدة الاختلاف عن تلك التي كان العمال يتطلعون إليها بأمل. فمع اقتراب الشعب من القصر سارعت وحدات عسكرية مؤلفة من عشرين ألفاً بأسلحتهم الكاملة إلى تطويق الناس والمبادرة إلى إطلاق النار من مسافة قريبة على الجمهور مباشرة. ما من أحد استطاع أن يتوصل إلى معرفة عدد الذين قتلوا في ذلك اليوم - اعترفت الحكومة بمئة وثلاثين ولكن تقديرات تحظى بالاحترام أوصلت الرقم إلى ألف - غير أن الجميع عرفوا على الفور أن حقبة كاملة من تاريخ روسيا كانت قد انتهت نهاية مفاجئة وأن ثورة قد بدأت.

حسب ما يرى بيرترام وولف Bertram Wolfe، بادرتْ مع أحداث «يوم الأحد الدامي»، «ملايين العقول البدائية إلى القفز مرة واحدة من العصور الوسطى إلى القرن العشرين». بآيات المحبة والاحترام كانوا قد جاؤوا ليضعوا مشكلاتهم عند قدمي أبيهم العزيز: القيصر. ولكن طلقات الرصاص وأنهار الدماء المشتركة أزالت كل أثر للحب والإيمان. باتوا الآن يعلمون أنهم أيتام بدون أب وأن عليهم أن يحلوا مشكلاتهم بأنفسهم. هذا هو الحكم العام على التاسع من كانون الثاني، وهو حكم صحيح عموماً. إلا

أنه خاطئ في فهم تطور جمهور بطرسبرغ فيما قبل الرصاص والدم. فتروتسكي يصف، في روايته لقصة ثورة 1905 كمشارك، تظاهرة غابون على أنها «محاولة الحوار بين البروليتاريا والنظام الملكي في شوارع المدينة»[49]. ليست مطالبة هذا الشعب أو ذاك بالحوار مع حاكمه في الشوارع من صنع «عقول بدائية» أو أرواح طفولية؛ إنها فكرة تنم عن حداثة ذلك الشعب من جهة وعن نضجه من جهة ثانية. إن تظاهرة التاسع من كانون الثاني هي شكل من أشكال الحداثة التي تنبع من روح بطرسبرغ المميزة. إنها تعبير عن أعمق الحاجات والتناقضات لدى عامة الناس الذين صنعتهم هذه المدينة: عن كونهم خليطاً متقلباً من الإذعان والتحدي، من الولاء الحماسي للحكام والرؤساء، والتصميم الشديد في الوقت نفسه على أن يكونوا أنفسهم؛ عن استعدادهم للمخاطرة بكل شيء، حتى بالروح، في سبيل تحقيق مجابهة في الشوارع، مجابهة تكون شخصية وسياسية في وقت معاً، مجابهة سيصبحون من خلالها أخيراً؛ كما قال إنسان الأعماق في الستينيات وكررت عريضة غابون على صعيد جماهيري في 1905 – مخلوقات «معترف بها كبشر».

أما الإسهام الأكثر أصالة وثباتاً لبطرسبرغ في السياسة الحديثة فقد ظهر بعد تسعة أشهر، أعني مجلس السوفييت أو مجلس العمال الشعبي. فسوفييت مندوبي عمال بطرسبرغ انبثق على المسرح بصورة شبه مفاجئة، بين عشية وضحاها كما يقال، أوائل تشرين الأول 1905. صحيح أنه مات في ريعان شبابه، مع انطفاء نار ثورة 1905، ولكنه ما لبث أن انتفض ثانية، في بطرسبرغ بادئ الأمر، وفي روسيا كلها بعد ذلك، عام 1917 الثوري. ظل مصدر إلهام لسائر الثوريين والشعوب المقهورة في العالم كله عبر القرن العشرين من أوله إلى أواخره. إنه مكرس ومقدس عبر اسم اتحاد الجمهوريات السوفييتية الاشتراكية على الرغم من تعرضه للتدنيس جراء واقع تلك الدولة؛ فالعديد ممن عارضوا الاتحاد السوفييتي في أوروبا

الشرقية، بمن فيهم أولئك الذين انتفضوا وثاروا عليه في كل من المجر وتشيكوسلوفاكيا وبولونيا، استلهموا رؤيا معينة عما يمكن لـ«مجتمع سوفييتي» حقيقي أن يكونه.

قام تروتسكي، وهو أحد العوامل المحركة لسوفييت بطرسبرغ آنذاك، بوصف السوفييت على أنه «تنظيم كان متمتعاً بالنفوذ والسلطة، ولكنه بدون تقاليد، تنظيم كان قادراً على الفور، على اجتذاب الألوف من الناس المبعثرين، على الرغم من افتقاره شبه الكامل إلى أية آلية تنظيمية، تنظيم وحّد التيارات الثورية داخل دائرة البروليتاريا، تنظيم كان قادراً على المبادرة العفوية والانضباط الذاتي – والأهم من كل شيء – كان يمكن إخراجه من تحت الأرض، من ظروف العمل السري، خلال أربع وعشرين ساعة». نجح السوفييت في «شل الدولة الأوتوقراطية عن طريق إضراب تمردي»، وتابع طريقه فاستحدث نظامه الديمقراطي الحر الخاص به في حياة سكان المدينة من الكادحين»[50]. ربما كان الشكل الأكثر جذرية من حيث المشاركة من الديمقراطية منذ أيام اليونان القديمة. يبقى توصيف تروتسكي، على نزوعه المثالي، جديراً على العموم؛ لولا نقطة واحدة. يقول تروتسكي إن سوفييت بطرسبرغ «لم يكن ذا تقاليد». غير أن هذا الفصل سيتعين عليه أن يلقي الضوء على حقيقة خروج السوفييت مباشرة من رحم التراث البطرسبرغي الغني والمفعم بالحياة السياسية الشخصية، للسياسة عبر مجابهات شخصية مباشرة في شوارع المدينة وساحاتها العامة. إن التلميحات الجريئة واللامجدية لأجيال الكتبة وصغار الموظفين في بطرسبرغ كلها؛ «لا بد من أن تضطر لأن تحسب حسابي! ولاذ بالفرار مباشرة» – إن «التظاهرات الطفولية المثيرة للسخرية» كلها والتي نظمها رجال الأعماق من الطبقة الثالثة – من الرازنوتشينتسي Raznochintsy، يعاد إحياؤها هنا لفترة قصيرة من الزمن.

ولكن عام 1905 في بطرسبرغ ليس عام المجابهات في الشارع وأشكال القيامة وجهاً لوجه فقط، بل هو في الوقت نفسه عام مشحون بفيض من

التساؤلات والألغاز المتعمقة، بسيل من العجلات داخل العجلات، بحشد من الأبواب التي تدور حول نفسها وتتصفق منغلقة. ما من شخصية أعمق غموضاً ولغزاً من شخصية الأب غابون بالذات. فغابون هذا، وهو ابن فلاح أوكراني وجوال بين الحين والآخر ومن أتباع تولستوي، قام بتنظيمه النقابي فعلاً في ظل رعاية البوليس السري. كان رئيس قسم موسكو لهذا الجهاز، زوباتوف، قد طرح وطوّر فكرة تنظيم عمال صناعيين في نقابات واتحادات معتدلة تعكس سخط العمال على أرباب العمل وتبعده عن الحكومة؛ وقد تم تكريس هذه التجربة تحت اسم «الاشتراكية البوليسية»؛ أثبت غابون أنه جندي متحمس وحاد الذكاء. ولكن عميل البوليس ما لبث، كما توقع منتقدو زوباتوف المتوجسون تماماً، أن بالغ في التأثير بحاجات العمال وطاقاتهم، وراح يعمل على نقل الحركة إلى ما هو أبعد بكثير من حدود الديكور التي رسمها البوليس. وإيمان غابون الساذج بالقيصر، هذا الإيمان الذي لم يكن له أي أثر في قلوب رؤسائه ومسؤوليه، ساعد على دفع المدينة والأمة لإقحامها في ذلك الصدام الكارثي يوم 9 كانون الثاني.

ما من أحد صُدم صدمة أعمق من تلك التي صُدم بها غابون نفسه إزاء أحداث الأحد الدامي؛ وما من أحد كان، فيما بدا، أكثر انقاداً بالحماس الثوري في غمضة عين. أصدر من مخبئه السري في الأعماق السفلية ومن منفاه سلسلة من البيانات المتفجرة؛ أعلن غابون: «لم يكن هناك أي قيصر». دعا إلى استخدام «القنابل والمتفجرات، الإرهاب الفردي والجماهيري – أي شيء يمكن أن يسهم في الانتفاضة الوطنية – القومية». التقى لينين بغابون في جنيف (بعد أن كان بليخانوف قد رفض رؤيته)، وانسحر بثوريته الساذجة ذات الصبغة الدينية المكثفة؛ وهي أكثر نموذجية بالنسبة للجماهير الروسية – كما اعترف لينين فيما بعد – من ماركسيته هو بما لا يُقاس ولكن لينين حث الخوري على القراءة والدراسة، على جلاء فكره السياسي وصقله، وعلى تجنب الانجرار وراء التملق والشهرة الآنية، قبل كل شيء.

بمجيئه إلى جنيف كان غابون يطمح في البداية إلى توظيف نفوذه في سبيل توحيد سائر القوى الثورية، ولكنه سرعان ما غرق في بحر صراعاتهم ودسائسهم الفئوية الضيقة. وعند هذا المنعطف أبحر إلى لندن، حيث استقبل بالأحضان واستضافه أصحاب الملايين على موائد عامرة بالخمور الفاخرة والمأكولات الشهية كما صار معبود سيدات المجتمع الراقي. نجح غابون في جمع مبالغ كبيرة من المال لصالح قضية الثورة ولكنه لم يعرف ماذا يفعل بهذا المال، لأنه لم يكن يملك آراء متناغمة حول ما يجب القيام به. وبعد محاولة فاشلة في عملية تهريب الأسلحة وجد نفسه معزولاً بلا حول ولا قوة، وما لبث أن غرق في بحر من الكآبة واليأس مع التلاشي التدريجي لزخم الثورة. عاد سراً إلى روسيا أوائل 1960، وحاول أن يعود إلى صفوف جهاز الأمن! عرض أن يخوف ويفضح الجميع بلا استثناء مقابل مبالغ سخية من المال، ولكن بينكوس روتنبرغ Rincus Rutenberg، أحد أقرب رفاقه في كانون الثاني 1905 وبعده (شريكه في صياغة البيان)، اكتشف ازدواجيته وقام بتسليمه إلى محكمة عمالية سرية حكمت عليه بالإعدام في غرفة منعزلة بفنلندا في نيسان 1906. ظلت الجماهير مستمرة في احترامها لغابون وأصرت، لسنوات، على إيمانها بأنه اغتيل من قبل البوليس[7]. إنها قصة جديرة بدوستويفسكي في أحلك لحظاته: إنسان من الأعماق السفلية، من تحت الأرض، يخرج إلى نور الشمس للحظة بطولة واحدة، لا لشيء إلا ليغوص بعدها في الوحل ثانية، ليغوص أعمق فأعمق جراء تخبطه حتى يُدفن في النهاية.

ثمة لغز ملحاح بعناد في قصة غابون ألا وهو ما يلي: إذا كان البوليس ووزارة الداخلية تعرفان ما كان يفعله في الأسابيع والأيام التي سبقت التاسع من كانون الثاني فلماذا لم تبادرا إلى وقف المظاهرة قبل بدئها، عن طريق اعتقال جميع المنظمين النشطاء، مثلاً، أو، بالمقابل، لم تمارسا الضغط على الحكومة لإرغامها على إبداع نوع من التسامح بما

يوفّر إمكانية إبقاء العمال داخل الحظيرة؟ يعتقد بعض المؤرخين أن جهاز الأمن كان قد تراخى في يقظته أواخر 1904 ثقة منه بأن غابون قادر على ضبط العمال، واقعاً في بلادة الاستخفاف بالنزعة المتقلبة والمتطايرة لدى عميله من جهة ولدى العمال التابعين له من جهة ثانية. يقول آخرون عكس ذلك، يرون أن البوليس لم يكن فقط يعرف ما سيحدث في التاسع من كانون الثاني، بل وكان يريده أن يحصل، وقد دأب بالفعل على تشجيع كل من غابون والحكومة على إنجاز ذلك، لأن جهاز الأمن يستطيع عن طريق الإسهام في إغراق البلاد في بحر من الفوضى الثورية، اجتراح ذريعة مناسبة وخلق أجواء ملائمة للقمع الفظيع والرجعية السوداء اللذين كان البوليس طامحاً إلى إطلاقهما.

قد تبدو هذه الصورة عن البوليس القيصري سخيفة وبارانوية (مرضية) لو لم تتم البرهنة المؤكدة بدون أدنى ريب على أن البوليس ظل، خلال الفترة الممتدة من 1902 إلى 1908، يمول موجة من الإرهاب السياسي، إن جناحاً سرياً للحزب الاشتراكي الثوري الشعبوي قام بتنفيذ سلسلة من الاغتيالات المثيرة (الدرامية) لمسؤولين كبار، بمن فيهم أبرزهم الدوق الأكبر سيرجي عم القيصر وحاكم موسكو العسكري، كان يعمل منذ البداية، بدون علم أعضائه، بتوجيه أحد عملاء جهاز الأمن هو أينفي آزيف Envy Azef، بمعرفة رؤساء أزيف هذا وتواطئهم. ومما يضفي على القصة قدراً استثنائياً من الغرابة واللامعقولية أن الاغتيال الأشهر والأبرز لهذه المجموعة، أن الاغتيال الذي حظي بأوسع قدر من الإطراء العام، كان موجهاً ضد رب عمل المجموعة، ضد فياتشلاف فون بليهفا Vyacheslav von Plehve وزير داخلية القيصر، المسؤول الرسمي عن البوليس السري والذي كانت المجموعة قد شُكلت تحت رعايته وإشرافه! خلال الفترات الفاصلة بين اغتيال وآخر كان آزيف يقوم بتسليم العديد من الإرهابيين إلى البوليس، وفي الوقت نفسه كان يقوم بتسليم الإرهابيين أعداداً من عملاء

أجهزة الأمن. كُشف النقاب عن نشاطات آزيف في 1908 وتمت إدانة سياسة الإرهاب و(سحره) إدانة حاسمة من جانب اليسار. ولكن هذا لم يمنع عميلاً آخر للبوليس، ظهر بمظهر ثوري، من اغتيال وزير آخر للداخلية هو بيتر ستوليبين Peter Stolypin صيف 1911.

ظلت شخصية آزيف، وهي شخصية أخرى من شخصيات دوستويفسكي، مصدر سحر لا ينضب بالنسبة لجميع من درسوا فترة 1905. ولكن أحداً لم يكشف النقاب عن فبركاته المثيرة، كما لم يتوغل إلى مركز كيانه؛ إذا كان لكيانه أي مركز[52]. غير أن حقيقة مبادراته الإجرامية التي رمت إلى شل الحكومة وإغراق البلاد في الفوضى كانت خارجة من داخل الحكومة بالذات، تؤكد صحة رأي ورد من قبل في هذا الكتاب: ليست عدمية ثوريي الحداثة إلا ظلاً باهتاً لعدمية قوى النظام. فالشيء الوحيد الجلي عن آزيف وأمثاله من العملاء المزدوجين ورعاتهم الرسميين هو أنهم، جنباً إلى جنب، خلقوا أجواء سياسية مغلفة بالألغاز بشكل يبعث على اليأس، أجواء يمكن لأي شيء فيه أن ينقلب إلى نقيضه الجذري، أجواء تجعل الفعل والحركة أمراً ضرورياً، على الرغم من بقاء معنى الأفعال والحركات كلها معنى غامضاً غموضاً قاتلاً. وعند هذه النقطة اكتسبت شهرةُ بطرسبرغ كمدينة أشباح سوريالية (لا واقعية)، راهنية وملحاحية جديرتين.

«بطرسبرغ» بيلي Biely: جواز سفر عالم الأشباح:

يشكّل هذا الواقع السوريالي (الواقع اللا واقعي) مصدر إلهام رواية بطرسبرغ للكاتب أندري بيلي Andrei Biely الجارية أحداثها في أوج ثورة 1905 والتي كُتبت ونُشرت بين عامي 1913 و1916، ثم نُقحت في 1922. لم تُتح لهذه الرواية فرصة الاهتداء إلى جمهورها في الاتحاد السوفييتي قط، كما أنها لم تبدأ بالوصول إلى مثل هذا الجمهور في الولايات المتحدة إلا

مؤخراً[53]. أما شهرتها فقد استندت لسنوات إلى التملق الصادر عن الطليعة المهاجرة avant-garde emigré: فنابوكوف Nabokov، مثلاً اعتبرها، مع كل من يوليسيس Ulysses، جويس Joyce، مسخ Metamorphosis، كافكا Kafka، وبحث Recherche بروست Proust، «إحدى عيون النثر في القرن العشرين». لا يستطيع أي قارئ بدون لغة روسية أن يقوّم نثر بيلي Biely تقويماً جدياً، غير أن الترجمة توضّح تماماً أن الكتاب تحفة فنية وعمل رائع جدير بالانتساب إلى أروع تقاليد الأدب الحديث.

من شأن نظرة عشوائية نلقيها على أية اثنتين من صفحات بطرسبرغ بيلي أن تكشف النقاب عن أن الرواية، بسائر المعاني الأكثر جلاء، عمل حداثي. فهي، خلافاً لجل المؤلفات الأدبية في القرن التاسع عشر، لا تقوم على نبرة سردية موحدة بل تتابع مسيرتها، بدلاً من ذلك، عبر سلسلة متصلة من عمليات القطع والوصل السريعة والمونتاج. (إنها، حسب التعبير الروسي، معاصرة لماياكوفسكي، وسائر المستقبليين في الشعر مثل كاندينسكي Kandinsky وماليفيتش Malevitch، ومثل شاغال Chagall، وتاتلين Tatlin في الرسم والفنون البصرية، وذات علاقة بهم؛ وهي تبشر بكل من ايزنشتاين ورودتشنكو والتكعيبية قبل بضع سنوات). تتألف كلها تقريباً، من نتف مقطعة وناتئة: من نتف عن الحياة الاجتماعية والسياسية في شوارع المدينة، نتف عن الحياة الداخلية للناس في تلك الشوارع؛ من قفزات مبهرة ذهاباً وإياباً بينهم مَنْ Soubresauts de conscience كما قال بودلير - تكون مستويات الرؤية فيها، مثلها مثل نظيراتها في الرسوم التكعيبية والمستقبلية، متكسرة ومنحرفة. حتى التنقيط ينطلق على هواه؛ تبقى الجمل معلقة في الهواء، في حين تظل النقاط والفواصل وإشارات الاستفهام والتعجب سائبة تسبح وحدها في الفراغ، ضائعة في وسط الصفحة الخالية. أما نحن، أعني القرّاء، فنكون

غير متوازنين؛ علينا أن نجهد بين سطر وآخر ومن لحظة إلى التي بعدها كي نلتقط ما يجري ونعرف أين نحن. ولكن السمة العجيبة والفوضوية لأسلوب بيلي ليست غاية بذاتها: إن بيلي يضطرنا لأن نعيش الأجواء المبهرة، ولكنها ملأى بالألغاز والسحر، التي كان الناس في بطرسبرغ عام 1905 ملزمين بأن يعيشوا فيها:

«إن بطرسبرغ هي البعد الرابع الذي لا يظهر على الخرائط... ليس من المألوف أن يقال إن عاصمتنا نحن تنتمي إلى أرض الأرواح والأشباح لدى تأليف كتب المراجع. فكارل بايدكر Karl Baedeker يبقى صامتاً عنها، وأي إنسان جاء من المناطق ولا يعرف شيئاً عن هذا لا يأخذ في حسابه إلا الجهاز الإداري البادي للعيان، فهو لا يملك جواز سفر عالم الأشباح. (25، 206 - 206)».

تساعد هذه الصورة على رؤية الرواية نفسها كنوع من خريطة ذات أبعاد أربعة أو بايدكر كجواز سفر يخص عالم الأشباح والظلال. ولكن هذا يعني أن رواية بطرسبرغ هي عمل أدبي واقعي فضلاً عن كونه حداثياً. فانتصارها يبين كيف يتعين على الواقعية في الأدب والفكر أن تتطور إلى حداثة، من أجل أن تتمكن من التقاط الوقائع المتجلية، الممزقة، المتحللة والشجية السرابية بصورة متزايدة، للحياة الحديثة[54].

ليست رواية بطرسبرغ عملاً حداثياً وواقعياً فحسب بل هي رواية تراث أيضاً، تراث مدينة بطرسبرغ. فالصفحات كلها غارقة في التقاليد المتراكمة لتاريخ المدينة وآدابها وفنونها الشعبية (فولكلورها). ثمة حشد من الشخصيات الواقعية والخيالية؛ شخصيات بطرس الأكبر وخلفائه، بوشكين، بطله الموظف الصغير والفارس البرونزي، معاطف وأنوف غوغولية، أناس فائضون وهاملتات روسية، أمثال (جمع مِثْل) وشياطين،

قياصرة كانوا قتلة وقتلة قياصرة، الديسمبريون، إنسان الأعماق السفلية (تحت الأرض)، آنا كارنينا، راسكولنيكوف، جنباً إلى جنب مع إيرانيين ومغول مميزين، مع الهولندي الطائر، مع الكثيرين غيرهم، التي لا تكتفي بمراودة عقول شخصيات بيلي، بل وتتجسد مادياً بالفعل على شوارع مدينته. أحياناً تبدو الرواية موشكة على الغرق تحت الوطأة المتراكمة لتراث بطرسبرغ، وفي لحظات أخرى يبدو الكتاب وكأنه سيتفجر أشلاءً جراء الضغوط المتزايدة لذلك التراث. ولكن المشكلات التي تطفى على الكتاب تقض أيضاً مضاجع المدينة: فمواطنو بطرسبرغ أنفسهم يتعرضون للتفجير والانجرار إلى الأعماق السحيقة بفعل ثقل تقاليد مدينتهم وكثافتها المتوترة، بما فيها تقاليد التمرد والعصيان التي تتسم بها.

هاكم شخصيات بيلي الرئيسة: أبولون أبولونوفيتش آبلوخوف، أحد كبار الموظفين الملكيين، شخصية منمذجة بشيء من التسامح على غرار شخصية قسطنطين بوبيدونوستسيف الكلبية الجامدة المغرقة في الرجعية، أحد منظري أقصى اليمين عند نهاية القرن الذي كان مسؤولاً عن المذابح الجماعية؛ ابنه نقولاي: شاب وسيم، واهن، خيالي، ضعيف، أشبه بالإنسان الفائض الذي يتناوب بين الاستغراق في التفكير وبين التأمل الساهم داخل غرفته، يخرج بملابس مشؤومة تفزع المجتمع الراقي، ويوزع منشورات عن تدمير القيم كلها؛ ألكسندر دادكين: مثقف فقير وزاهد من الطبقة الثالثة (الرازنوتشينتسي)، عضو في الحركة السرية الثورية؛ وليبانتشينكو العجيب الذي هو عميل مزدوج شبيه إلى حد ما بآزيف (الذي استخدم اسم ليبتشينكو كأحد أسمائه المستعارة)، والذي يجترح المؤامرة الشريرة التي تكسب رواية بيلي الجزء الأكبر من قوتها الدافعة؛ وأخيراً شخصية مدينة بطرسبرغ بالذات، هذه الشخصية الدائبة على الغليان والدوران التي تحيط بسائر الشخصيات الأخرى وهي تدفعها إلى الأمام وتشدها إلى الخلف.

ما يزال شارع نيفسكي، في 1905، ساحراً ومحبباً، وما زال يستثير ردود أفعال غنائية رعوية: «مساء يغرق الشارع في قتامة ملتهبة. في الوسط، على مسافات منتظمة، تتدلى تفاحات المصابيح الكهربائية. أما على الجانبين فتتراقص الأضواء المتقلبة لأرمات المحلات. هنا التوهج المفاجئ لياقوت المشع، وهناك تألق حبّات الزمرّد. وبعد لحظة تجد حبات الياقوت هناك، وحبات الزمرد هنا. وما يزال شارع نيفسكي، كحاله أيام غوغول ودوستويفسكي، خط اتصالات بطرسبرغ. والفرق الوحيد هو ان أنواعاً جديدة من الرسائل باتت تعبر هذا الخط الآن في 1905. إنها رسائل صادرة في المقام الأول، من الطبقة العاملة النشيطة جداً والواعية لذاتها، في المدينة:

«بطرسبرغ مطوقة بحلقة من المصانع ذات المداخن الكثيرة.

«سرب كثيف يُعد بالآلاف يزحف في الصباح شاقاً طريقه إليها، والضواحي كلها اسراب متزاحمة. كانت المصانع كلها آنذاك (تشرين الأول، 1905) غارقة في حالة من الاضطراب. كان العمال قد تحولوا إلى أشباح مهذارة. مسدسات البراونينغ راحت تنتقل من يد إلى اخرى. وثمة شيء آخر.

«بدأ الهياج المطوق لبطرسبرغ آنذاك يتسلل إلى المراكز الرئيسة في قلب المدينة بالذات. احتل الجزر أولاً، ثم عبر جسري ليتني ونيقولايفسكي. وفي شارع نيفسكي العريض راح يتجول مخلوق بشري كثير الأرجل. غير ان تشكيل هذا المخلوق كثير الأرجل ظل يتبدل؛ صار المراقب الآن قادراً على ملاحظة ظهور قبعة فرو سوداء مهترئة آتية من ساحات قتال منشوريا المضمخة بالدماء (جنود مسرحون من الحرب الروسية - اليابانية). حصل نقص

حاد في النسبة المئوية للقبعات العالية. باتت الصيحات المزعجة المعادية للحكومة مسموعة الآن وهي تنبعث من القنافذ الشارعية المتراكضة المنسابة انسياباً كاملاً من محطة القطار إلى مبنى آمرية البحرية وهي تلوح بحمأة من الأسمال البالية».

الآن، أيضاً، يستطيع المرء أن يسمع أغرب الأصوات في شارع نيفسكي؛ إنها همهمة خافتة يستحيل تحديد مكانها أو التقاطها، «نبرة أووو... أووو... أووو... المزعجة ذاتها!.... ولكن، هل كان ذلك صوتاً؟ لقد كان صوتاً جاء من عالم آخر». وقد «انطوى على قدر نادر من القوة والوضوح» في خريف 1905. إنها صورة بالغة الغنى والتعقيد، ولكن أحد معانيها الحاسمة يشير إلى «العالم الآخر» الذي يخص الطبقة العاملة البطرسبرغية التي باتت، مع حلول 1905، مصممة على تأكيد ذاتها في «هذا العالم»، عالم الشارع والقصر في مركز المدينة والدولة. يطالب عضو مجلس الشيوخ أبلوخوف نفسه كما يطالب الحكومة، وبإلحاح: «لالا تسمحوا لحشد الأشباح بالخروج من الجزر!، ولكن ضرخته الصادرة من القلب تتلاشى في الهواء دونما فائدة في ظروف 1905».

تعالوا الآن لنر كيف يوزع بيلي شخوصه على هذه اللوحة! يشكل مشهده الدرامي الأول نسخة عما أطلقتُ عليه اسم المشهد البطرسبرغي الأولي: مشهد المجابهة بين الضابط والموظف الصغير، بين طبقة النبلاء والطبقة الثالثة (الرازنوتشينتسي)، في شارع نيفسكي، إن تصوير بيلي لهذا المشهد النموذجي الأصلي يلقي أضواء بالغة الإثارة على مدة ضخامة التغيير الطارئ على حياة بطرسبرغ منذ أيام إنسان الأعماق السفلية (تحت الأرض). نحاط علماً بأن السناتور أبلوخوف هائم بحب النيفسكي: «كان الإلهام يتملك روح السيناتور كلما سارت قمرة عربته في شارع النيفسكي. فمن هناك

كان تعداد البيوت مرئياً. وكان الدوران مستمراً. هناك، من هناك، في أيام الصحو، عن بعد، عن مسافات بعيدة جداً، كنت ترى الوهج المبهر للمسلة الذهبية (مسلة آمرية البحرية)، السحب، الشعاع القرمزي للغروب». غير أننا نجده يحب الشارع بطريقة غريبة. فهو مولع بالأشكال الهندسية المجردة للشارع - «كان ذوقه متميزاً ببساطته المتناغمة. كان شديد الولع بالشارع ذي الخطوط المستقيمة المتعامدة أكثر من أي شيء آخر. فهذا الشارع كان يذكّره بتدفق الزمن بين نقطتين» - ولكنه لا يطيق الناس فيه. لذا فإنه متأرجح بلطف في المقاعد المغلّفة بالساتان في عربته، يحس بالارتياح لأنه «مفصول عن زبد الشوارع بأربعة جدران قائمة. وهكذا بقي معزولاً عن الناس وعن الأغطية الحمراء للخرق المبتذلة الرطبة المعروضة للبيع عند التقاطع».

نرى هنا البيروقراطية القيصرية، في حقبتها الأخيرة، وهي تحاول التخلي عن ظلاميتها السابقة بغية امتلاك القدرة على تطوير البلاد وفق المناهج والأفكار العقلانية. ولكن هذه العقلانية تبقى، للأسف، معلقة في فراغ: تعجز عن أية محاولة ترمي إلى التعامل بعقلانية مع بحر الناس الذي يشغلون المجال الفسيح ذا الخطوط المستقيمة. والسيناتور، معزولاً عن «زبد الشوارع» في شارع نيفسكي، يبدأ بالتفكير بـ«الجزر»، بمواقع مصانع بطرسبرغ حيث تمركز البروليتاريا أشد، فيستنتج أن «الجزر يجب أن تُسحق!». يطمئن إلى هذه الفكرة العظيمة فينزلق في بحر من أحلام اليقظة، في مهرجانات كونية من الشوارع ذات الخطوط المستقيمة «تمتد إلى الأعماق السحيقة للكون عبر مستويات من المربعات والمكعبات».

وفيما يتابع السناتور سباحته الحالمة:

«فجأة -

- غطت وجهه تكشيرة وراح يهذي؛ عيناه المطوقتان بسوارين أزرقين غارتا آلياً. يداه طارتا إلى صدره. انزلقت كتلة جسده إلى الخلف

فيما ارتطمت قبعته العالية بالجدار وسقطت في حضنه....

«غارقاً في تأمل الظلال المنسابة المتطايرة، راح أبولون أبولونوفيتش يشبهها بنقاط متلألئة. فلتت إحدى هذه النقاط من فلكها وانقضت عليه بسرعة مدوِّخة، آخذة شكل كرة قرمزية هائلة».

ليست الصدمة التي تصيبنا أقل سوءاً من تلك التي أصابت السناتور نفسه: ما الذي حصل هنا؟ هل أُصيب بطلقة رصاص؟ هل أُلقيت قنبلة على عربته؟ هل هو محتضر؟ سرعان ما نكتشف، ويالسعادتنا المضحكة! أن شيئاً من هذا لم يحصل. فما حصل كله هو أن «العربة توقفت عند تقاطع للطرق إذ حُصر بين سيل من العربات، وسيل آخر من العوام (الطبقة الثالثة - الرازنوتشينتسي) كان قد اقتحم عربة السناتور مما أدى إلى كسر الوهم بأنه، في طيرانه هذا امتداد شارع نيفسكي، كان يطير على بعد مليارات الأميال عن المخلوق البشري ذي الأرجل الكثيرة». وعند هذه النقطة، فيما كان محصوراً بحركة المرور. «التقط زوجين من العيون بين القبعات. والعينان كانتا تعبِّران عما يستحيل التساهل معه أو السماح به؛ تعرفتا على السناتور وأصبحتا، جراء تعرفهما عليه، مسعورتين، شديدتي الاتساع، متقدين وبارقتين».

والشيء الأكثر إثارة في هذه المجابهة، خصوصاً إذا قارناها بمجابهات الشارع في بطرسبرغ الأزمان السابقة، هو الموقف الدفاعي الذي تتخذه الطبقة الحاكمة، فهذا الموظف الكبير يرتد خوفاً ويتراجع أمام عيني (رازنوتشينتسي)، وكأن الأخير قادر على قتله بنظرة. صحيح أن من حق كبار الموظفين الملكيين أن يخافوا محاولات الاغتيال حتى من عناصر جهاز الأمن التابع لهم، في ظل أجواء 1905؛ ولكن أبلوخوف، مثل العديد من

نظراته الواقعيين في الحياة، يتجاوز حدود الخوف العقلاني: إنه يحس بأن من شان اي اتصال برعيته، وإن كان اتصالاً مقتصراً على النظر فقط، أن يكون قاتلاً. على الرغم من أن الأبلوخوفات ما زالوا هم حكام روسيا، فإنهم باتوا يدركون بأن قبضتهم على السلطة مهزوزة. ذلك هو السبب الكامن وراء إحساس السيناتور وهو في عربته على النيفسكي بالهشاشة مثله مثل ذلك الموظف المسكين السيد غوليادكين قبل نصف قرن من الآن حين كان فريسة أية نظرة شريرة قاتلة يطلقها أحد المشاة.

لحظة هروب السيناتور من عيني الرازنوتشينتسي بالذات، ينتابه شعور غامض يقول له بأنه رأى تينك العينين في مكان ما. وسرعان ما يتذكر بالفعل، ياللرعب! أنه رآهما في بيته هو. فنقولاي، ابن السناتور، قد تبنى بالتحديد أولئك الناس وتلك التجارب التي هي الأشد إثارة للرهبة لدى أبيه. غادر الشاب دارته الرخامية الباردة وراح يتجول في شوارع بطرسبرغ متردداً على حاناتها الوسخة وجحورها القابعة تحت الأرض، بحثاً عن «عالم آخر» أكثر حيوية وصدقاً من عالمه هو. وهناك التقى بدادكين السجين السياسي الهارب مرات عديدة – وهو معروف باسم «الذي لا يمكن إلقاء القبض عليه»، الذي يعيش متخفياً في كوخ حقير بجزيرة فاسيليفسكي. ودادكين هذا الذي يقدم نقولاي إلى الحركة السرية الثورية، خليط متطاير وشديد التفجر لسائر تقاليد بطرسبرغ الثورية ولجميع تقاليد «إنسان الأعماق السفلية» فيها. يزوره في كوخه الحقير ليس فقط الثوريون وعملاء المخابرات – العملاء المزدوجون بل والمتعاملون مع ثلاثة أطراف – بل والرؤى الهذيانية للشيطان وبطرس الأكبر البرونزي الذي يباركه ابناً له، أيضاً.

تتوطد أواصر الصداقة بين دادكين ونقولاي؛ يستغرقان معاً في قصص مطولة عن تجاربهما اللاجسدية وكآبتهما الوجودية. وهنا نجدنا، أخيراً، أمام نوع من الحميمية والملاقة المتبادلة، واقعية على شؤمها، بين

ضابط وموظف صغير من بطرسبرغ. ولكن هذا النجاح المتواضع يمهد الطريق إلى كارثة؛ ذلك أن نقولاي، حتى وهو يتعرف على ثوري أصيل، ينكشف أمام ثوري آخر زائف وشرير هو ليبانتشينكو. يبادر ليبانتشينكو هذا - وهو كما تذكرون يعمل سراً لصالح جهاز الأمن - إلى استغلال سخط نقولاي وشعوره بالذنب، وضعفه الداخلي فيخيفه حتى يوافق على اغتيال أبيه بقنبلة سوف يقوم بزرعها في البيت الذي يعيشان - الأب والابن - فيه. وهذه القنبلة المثبتة في علبة سردين مصممة على أن تنفجر بعد أربع وعشرين ساعة من وضعها مفخخة. وفيما تتكشف دزينة في الشخصيات اليائسة في وقت واحد. جنباً إلى جنب مع الثورة التي تحتضنهم جميعاً (كما تحتضن أعداءها بأقصى قدر من القوة)، نحاط علماً بأن القنبلة الموضوعة في مكتب السناتور تقترب لحظة بعد أخرى من نقطة الانفجار، مما يجعل حركتها العنيدة تسبغ على هذه الرواية المعقدة تعقيداً هائلاً وحدة دقيقة ورهيبة تجمع بين الزمن والفعل.

يتعذر هنا فعل شيء أكثر من الغوص في نص رواية بطرسبرغ عند عدد من النقاط المختارة اعتباطاً لاستكشاف ذلك التفاعل الغني بين أهالي المدينة ومشاهدها، في لحظة يكون فيها الناس ومشهد المدينة متعرضين لاجتياز حالة من الانتفاضة الجذرية ومنحدرين نحو أعماق هوة المجهول. خذوا مشهداً يقع في أواسط الكتاب: يمثل المشهد نقولاي في لحظة نكوصه داخلياً عن الصفقة التي عقدها، ولكن الشجاعة تخونه فيعجز عن إلغائها على مسؤوليته هو (ما زالت القنبلة مفخخة بالطبع). ينطلق نقولاي إلى الجزر بحثاً عن دادكين وحين يجده يزعق في وجهه زعقة هستيرية على إجباره إنساناً على القيام بمثل هذا العمل الشنيع. غير أنه يكتشف أن دادكين لا يعرف شيئاً عن المؤامرة. ويصاب بقدر من الرعب لا يقل عن رعب نقولاي نفسه. قد يكون دادكين أشد ارتباكاً وقلقاً من نقولاي:فالجريمة بحد ذاتها جريمة بالغة البشاعة والوحشية، قد يكون

عدمياً ميتافيزيقياً غير أنه، كما يصر، يرسم خطاً فاصلاً في شؤون الحياة الإنسانية الملموسة؛ هذا أولاً، ومن الناحية الثانية فإن مؤامرة قتل الأب تبين أحد أمرين: إما أن هناك من يتلاعب بمصير الحزب ويخونه بما يفضي إلى تدميره كقوة سياسية؛ أو أنه - أي الحزب - انقلب، بدون علمه، إلى منظمة كلبية فاسدة فساداً بشعاً بين عشية وضحاها؛ وأخيراً تشي بأن دادكين لا يعرف ما يجري في حركة كرس لها حياته كلها، حركة لا حياة له على الإطلاق بدونها؛ وهذا ما يؤكده لقب «غير المعروف»، الذي يحمله العميل الذي أصدر الأمر المرعب لنقولاي. وتكشُف حقيقة الأمر هذا لا يفضي فقط إلى إثارة مشاعر الكرامة والشرف لدى نقولاي بل ويسحق إحساسه بالواقع. فالرجلان يعبران جسر نقولايفسكي مترنحين متعثرين ليجدا نفسيهما في أشلاء عالم كانا يتوهمان بأنهما يتقاسمانه:

«قال نقولاي أبولونوفيتش المرتبك بإصرار: إن غير المعروف، هو رفيقك في الحزب؛ ما الذي يجعلك مندهشاً إلى هذا الحد؟ ما الذي يثير استغرابك؟

- أؤكد لك أن ليس هناك أي «غير معروف» في الحزب.

- ماذا؟ ليس هناك أي «غير معروف» في الحزب؟

- لا، اخفض صوتك!... لا..

- ظللت أتلقى رسائل منذ ثلاثة أشهر.

- ممن؟

- منه هو.

- ثبّت كل منهما عينيه الجاحظتين على الآخر، خفضهما الأول برعب في حين تراقص ظل أمل هزيل في عيني الثاني.

- اقسم لك بشرفي انني لم أكن طرفاً في هذه العملية.

غير أن نقولاي لا يصدقه.

- وما الذي يعنيه هذا كله إذن؟».

هنا، لدى اجتيازهما النيفا، يبدأ المشهد بالكشف عن معان جديدة تخصه هو؛ والرجلان يتلقيان الرسالة وينفذان المطلوب. يسيران في اتجاهين مختلفين ولكن الطريقين كليهما مقفران وكئيبان:

«وما الذي يعنيه هذا كله إذن؟!»

«وراح (نيقولاي) ينظر، بعينين لا تريان، إلى أعماق الشارع البعيدة، كم تغير الشارع؟! ما أكثر ما فعلت هذه الأيام السوداء في تغيير الشارع!».

«عبت موجة ريح من الشاطئ، اقتلعت أوراق الأشجار الأخيرة؛ كان ألكسندر ايفانوفيتش يعرف ذلك كله عن ظهر قلب:

«سيكون هناك، نعم، يا إلهي! سيكون هناك أيام دامية ملأى بالرعب. ومن ثم؛ سيتحطم كل شيء ليصبح ركاماً وخراباً. آه أيتها الأيام الأخيرة دوري! لفي كالدوّامة المدوخة!»

هذا العالم، بنظر نقولاي، ينهار ويتهاوى، يفقد لومه وحيويته ويغوص في هوة الضياع. أما بنظر دادكين فهو يتفجر ويندفع باتجاه هاوية كارثية. غير أن الانزلاق، بالنسبة للاثنين، هو انزلاق إلى الموت، وهما يقفان هنا معاً: ابن طبقة الرازنوتشينتسي الفقير مع ابن الموظف الكبير، موحدين بإحساسهما بسلبية قدرية، عاجزين مثل ورقتين ذابلتين في إعصار. وفي نظر الاثنين يشي أفول نجم عام 1905 بموت سائر الآمال التي أحيتها هذه السنة الثورية. ومع ذلك فإن عليهما أن يستمرا

بإصرار، أن يواجها الأزمة التي تنتظرهما وتتحداهما بقوة أكبر من أي وقت آخر - فيما القنبلة تتابع تفاعلها - بغية إنقاذ ما لا يزال إنقاذه ممكناً من الحياة والشرف.

غير أنهما الآن، بعد المرور بقصر الشتاء والتوغل في شارع نيفسكي، تصفعهما ديناميكية الشارع بقوة هذيانية مجنونة:

«اندفعت نحوهما زحمة من آلاف القبعات الوضيعة. اندفعت باتجاههما جملة من القبعات الراقية وسحابة من ريش النعام».

«تقافزت الأنواف من الأماكن كلها.

«يا لها من أنوف أشبه بالمناقير: مناقير النسور والحجل، مناقير البط والدجاج، والخ... والخ... مناقير حشيشية، خضراء، حمراء. اندفعت نحوهما بجنون، بسرعة، بغزارة.

«-في المحصلة، تفترض أن الخطأ تسلل إلى الأشياء كلها؟».

«.... انتزع الكسندر ايفانوفينش نفسه من الاستغراق في تأمل الأنوف.

«لا، ليس الخطأ، بل الدجل والشعوذة وأحط أشكالهما، هما اللذان يفعلان فعلهما هنا. فهذا السخف المنافي للعقل والمنطق لم يتم الحفاظ عليه إلا لخنق الحزب على صعيد الفعل العام.

-إذن، ساعدني!...

يقاطعه دادكين قائلاً: يا لها من سخرية سوداء لا يجوز السماح بها! يا لها من مهزلة نسجتها الثرثرات والأشباح!».

إن القبعات والأنوف السابحة في الهواء لمسة غوغولية فاتنة، وهي تشكل - منذ «الأنف» و«شارع نيفسكي» لغوغول - جزءاً لا يتجزأ من فولكلور بطرسبرغ الكوميدي. غير أن الصور التقليدية باتت الآن، في أجواء تشرين الأول 1905 المشحونة والمتوترة إلى أقصى الدرجات، تكتسب معان جديدة وخطرة: طلقات رصاص وقذائف منقضة على دادكين ونقولاي، صداقات حميمة تتمزق أشلاء على الصعيدين العاطفي، كما بالنسبة لهذين الرجلين، والجسدي كما في حال أولئك الذين يتطايرون مزقاً جراء تفجّر الألغام والقنابل. يغرقهما الشارع بكميات أكبر من المعاني؛ أهالي بطرسبرغ يتحولون بل ليمسخون إلى حيوانات وطيور؛ حشود بشرية تنقلب إلى أسراب حشرات؛ أشكال إنسانية تتحلل وتصبح فقاعات ألوان خالصة - «حشيشية، خضراء، وحمراء» - كما يحدث، حتى وبيلي مستغرق في الكتابة، على صعيد الفن الطليعي (الأنغارد avant - garde) في العقد الثاني من القرن العشرين. يمسك دادكين بيد نقولاي ويَعِد بأن يحل لغزاً لم يبدأ بعد حتى بفهمه، وفيما هو واقف مرتجفاً، يتعرض عالمه لمزيد من التفسخ والتحلل الجذريين، ليتحول إلى نوع من السبخة الأولية أو المستنقع الأصلي:

«شكلت الأكتاف كلها طمياً لزجاً يتحرك ببطء. كتف الكسندر إيفانوفيتش علقت بالطمي الموحل فبات الرجل ممصوصاً إذا جاز التعبير. وانسجاماً مع قوانين الوحدة العضوية للجسم، انجر وراء الكتف فانقذف إلى النيفسكي.

«ماذا تعني حبة الكافيار؟

«هناك يصبح جسم كل فرد ينساق على الرصيف احد اعضاء جسم عام، حبة كافيار واحدة، وما الممرات الجانبية لشارع النيفسكي إلا وجه سندويشة مفتوحة. اما الفكر

الفردي فقد امتصه مهرجان المخلوق ذي الأرجل الكثيرة المتحرك مع النيفسكي.. كان الطمي اللزج مؤلفاً من فصوص إفرادية؛ وكان كل من الفصوص الإفرادية عبارة عن جذع.

«لم يكن ثمة بشر في النيفسكي، بل كان هناك مخلوق عديد الأرجل يزحف ويعوي. ظل الفراغ الرطب يفيض بآلاف الأصوات المتمايزة التي يصبها في الاف من الكلمات المتباينة. تداخلت الكلمات واختلطت بفوضى ثم انتظمت ثانية لتنسج جملة، وهذه الجملة بدت بلا معنى. ظلت معلقة فوق النيفسكي مثل سحابة سوداء من الأوهام والأخيلة.

«متورمة بتلك الأخيلة والأشباح هدرت أمواج نهر النيفا وراحت تصفع الضفتين الغرانتيتين الهائلتين بغضب».

ظللنا، منذ غوغول، نسمع عن النيفسكي كعامل توحيد وصهر وكخط اتصالات بالنسبة لجملة من الأوهام والعوالم والحيوات البديلة المتناوبة. وبيلي يجعلنا نحس كيف يستطيع هذا الشارع في عام زاخر بالآمال الثورية والوقائع المرعبة، أن يتمخض عن سوريالية (لا واقعية) جديدة: يستطيع أن يرى نفسه مستنقعاً أولياً يمكّن الفرد الحديث المتحضر من أن يغوص فيه ويغرق، يمكّنه من نسيان شخصيته ومبادئه السياسية فيغرق.

غير أن بيلي لا يتيح لدادكين فرصة الغرق: يلحق به نقولاي وينتشله من السيل الذي كاد يضيع فيه. «هل تفهم؟ هل تفهمني يا ألكسندر ايفانوفيتش؟ كانت الحياة بالغة الإثارة» – ليس واضحاً ما إذا كانت هذه

السخرية السوداء صادرة عن نقولاي أم عن بيلي فقط - «في العلبة. ظلت الآلية تدق بطريقة غريبة». في البدء، ودادكين ما يزال غارقاً في مستنقع النيفسكي، ليست لدى هذا أدنى فكرة عما يتحدث به نقولاي. غير أنه، ما إن يسمع أن نقولاي قد فخخ القنبلة، حتى ينفض ذراعيه برعب ويصرخ قائلاً: «ماذا فعلت؟ ارمها في النهر فوراً!».

كان من السهل أن تنتهي المجابهة والمشهد هنا. غير أن بيلي تعلّم من دوستويفسكي فن بناء المشاهد المنطوية على سلسلة تبدو لا نهائية من الذرى والنهايات، مشاهد لا تلبث، لحظة تبدو الشخصيات والقارئ مستعدين لقبول الحل، أن تجبر الأطراف كلها على التسامي إلى ذرى محمومة مرة بعد أخرى. أضف إلى ذلك، وهذا أهم، أن بيلي مصمم على إبلاغنا بحقيقة أن المشاهد الفعلية في بطرسبرغ عام 1905 لا تتحلل عند النقاط التي يبدو ضرورة تحللها فيها أمراً منطقياً. لو انتهت المجابهة بين نقولاي ودادكين هنا لأفضى ذلك لا إلى حل درامي فقط بل وإنساني أيضاً. ولكن، لا بطرسبرغ المدينة ولا بطرسبرغ الرواية راغبة في إطلاق سراح أهلها بدون معركة.

إن ما يبقي هذا المشهد مستمراً، حتى مع استمرار دقات القنبلة، هو تقمص جديد يتعرض له نقولاي فجأة. يبدأ بالكلام، بطريقة تكاد أن تكون مفعمة بالحنان، عن القنبلة بوصفها ذاتاً إنسانية: «كانت، كيف أقول؟ ميتة. أدرت المفتاح الصغير؛ هل تعلم؟ بدأتْ حتى بالنشيج، أؤكد لك، مثل جسد تم إيقاظه من النوم... كشّرتْ لي... تجرأت على الهمهمة بشيء، على أنه تهمس في أذني». وأخيراً يعترف منتشياً: «أصبحت أنا القنبلة مع دقات في بطني» إن هذه الغنائية العجيبة تزعج القارئ، وتجبرنا على القلق الجدي بشأن قوى نقولاي العقلية. أما بالنسبة لدادكين فإن لمنولوج نقولا إغراء جهنمياً قائلاً: إنه مستنقع خيالي آخر يمكنه أن يغوص فيه ويغتسل من الرعب الذي سكنه وتملكه. يندفع الرجلان في تيار من الوعي والتعلق

الحر بموضوعهما المفضل - وأرضيتهما المشتركة النهاية -: الإحساس باليأس الوجودي. يقدم نقولاي وصفاً مطولاً: (وجذلاً بصورة غير متعمدة) لإحساساته القائمة على العدم: «بدلاً من الحواس كان ثمة صفر. كنت اعي شيئاً لم يصل حتى إلى مستوى الصفر. شيئاً هو دون الصفر، رقماً مضروباً بناقص، خمسة مثلاً». أما دادكين فيقوم بدور مزدوج، دور يجمع بين حكيم ميتافيزيقي وطبيب نفساني مختص بالتحليل النفسي، ليوجه نقولاي إلى جملة مختلطة من النظريات الصوفية الغيبية الملغزة من جهة، وإلى خصوصيات طفولته من جهة ثانية. وبعد صفحات غير قليلة يضيع الطرفان بفرح محققين، فيما يبدو، ما كانا يصبوان إليه.

غير أن دادكين يبادر، أخيراً، إلى انتشال نفسه من المستنقع الذي يتقاسمانه، ويحاول أن يضع عبارات نقولاي الغنائية المفعمة باليأس في نوع من السياق:

«انت يا نقولاي أبولونوفيتش ظللت جالساً فوق مؤلفات صاحبك كانط في غرفة مغلقة مخنوقة. صدمتك كارثة قذرة. أصغيت إليها بإمعان، ما سمعته منها ليس إلا صوتك انت. على أية حال، جرى وصف حالتك العقلية. وهي خاضعة للمراقبة.

- اين؟ اين؟

- في الرواية النثرية، في الشعر، في الطب النفسي، في الغوص بحثاً عما هو خفي وملغز «ابتسم الكسندر إيفانوفيتش إزاء مدى أمية هذا المدرسي المتطور عقلياً، وتابع كلامه».

وعند هذه النقطة يسوق دادكين ملاحظة بالغة الأهمية، ملاحظة من السهل أن تضيع في زحمة التقنيات البلاغية المتحذلقة، ولكنها

ملاحظة تلقي الضوء على مجمل استراتيجية ومعنى رواية بطرسبرغ، وتشي برؤيا بيلي النهائية عما يجب أن يكونه الأدب والفكر الحديثان. يقول دادكين:

«بطبيعة الحال لن يتردد أي حداثي في إطلاق اسم الإحساس بالهوة على هذا الأمر وسوف يداب على البحث عن الصورة المتطابقة مع الإحساس الرمزي.

- وما معنى المجاز؟

- إياك أن تخلط بين المجاز والرمز! فالمجاز هو رمز غدا نقداً متداولاً. إنه الفهم المألوف لأن تكون مكتئباً مثلاً. أما الرمز فهو التماسك لما مررت به من تجربة هناك، بشأن علبة التنك».

يقدم دادكين، وهو هنا ينطق باسم بيلي بالتأكيد، تفسيراً متألقاً وآسراً للحداثة. فالحداثة هذه مشغولة، قبل كل شيء، بالدوافع الخطرة التي تعرف باسم «الإحساس بالهوة». وتكون الرؤيا الخيالية الحديثة، ثانياً، متجذرة في صور لا في تجريدات؛ رموزها مباشرة، آنية، ملموسة. وهي أخيراً، شديدة الاهتمام باستكشاف الأطر الإنسانية - تلك الأطر النفسية الميكولوجية والأخلاقية والسياسية - التي تولّد الإحساس بالهوة. لذا فإن الحداثة تغوص عميقاً في قلب الهاوية ولكنها تبحث في الوقت نفسه عن مخرج من الهاوية، أو عن طريق يخترقها. يكمن عمق هوة نقولا، كما يبلغه دادكين، في «ما مررت به من تجربة هناك، بشأن علبة التنك»: سينجو نقولاي من الهوة إذا استطاع أن «يرمي علبة التنك في نهر النيفا، فتعود الأمور... نعم الأمور كلها إلى مجاريها الصحيحة». إن طريق الخروج من المتاهة التي سجن عقله ذاته فيها - وهو المخرج الوحيد - سيكون متجسداً في القيام بما هو صحيح على الصعيد الأخلاقي والسياسي والنفسي (البسيكولوجي).

«ولماذا نحن واقفان هنا؟ لقد اطلنا الوقوف كثيراً. عليك ان تذهب إلى البيت و... ترمي تلك العلبة في النهر. تماسك! لا تطأ عتبة البيت (ربما انت مراقب). استمر في تناول حبوب البروميد. انت متيمك بشكل مرعب. لا. يُفضل الا تتناول البروميد. أولئك الذين يسيئون استخدام البروميد يصبحون عاجزين عن القيام باي عمل. حسنٌ. آن لي ان انسحب بسرعة؛ فالقضية تخصك انت.

«قفز الكسندر إيفانوفيتش، في بحر القبعات الوضيعة المتدفقة؛ التفت؛ صاح من قلب الحشد المتدفق قائلاً:

- لا تنس ان ترمي العلبة في النهر!

غاصت كتفه في بحر الأكتاف. وسرعان ما جرفه المخلوق ذو الأرجل الكثيرة الذي ليس له رأس».

ها هو ذا إنسان عاش في الهوة السحيقة وخرج منها مخترقاً إياها. أن اختفاء دادكين الثاني في شارع نيفسكي مختلف اختلافاً جذرياً عن اختفائه الأول. فكر، من قبل، بإغراق وعيه؛ أما الآن فيريد استخدام هذا الوعي لاكتشاف «غير المعروف» الذي أوقع نقولاي في مصيدته، فليزمه حدوده. من قبل، كان النيفسكي رمزاً للنسيان، مستنقعاً تستطيع الذات اليائسة أن تغوص فيه؛ أما الآن فهو مصدر للطاقة، شريط كهربائي تستطيع الذات المجددة والمتجدد نشاطها أن تحَركه لحظة حلول موعد الاندفاع.

لا تقدم المشاهد القليلة التي تركزت عليها سوى لمحة خاطفة عن الغنى والعمق العظيمين لرواية بطرسبرغ. وما النهاية السعيدة نسبياً للمشهد السابق إلا مشهد بعيد كل البعد عن خاتمة الكتاب. سوف

يتعين علينا أن نعيش المزيد والمزيد من الأفعال وردود الأفعال. من التعقيدات والتناقضات، من التجليات والألغاز، من المتاهات الغارقة في المتاهات، من التفجرات الداخلية الخارجية. مما أطلق عليه ماندلشتام اسم «الصخب المحموم للاستطرادات المضطردة... حمى الأنفلونزا البطرسبرغية، قبل أن تنتهي القصة. سوف يخفق نقولاي في انتشال القنبلة من البيت؛ سوف تنفجر؛ لن يُقتل السيناتور؛ غير أن حياة الأب والابن كليهما سوف تتحطم؛ سوف يكتشف دادكين خيانة ليبانتشينكو ويقتله، سوف يتم العثور عليه - على دادكين - صباح اليوم التالي؛ مجنوناً تماماً؛ ممتطياً جثة العميل العارية الدامية، متجمداً في هيئة بطرس الأكبر على ظهر جواده البرونزي. أما شارع نيفسكي بالذات، أما المخلوق البشري ذو الأجل الكثيرة في الشارع، فسوف يشهدان سلاسل من الانتفاضات والتحولات الأكثر إثارة قبل أن تخبو جذوة الثورة. غير أن ثمة ما يدعو إلى التوقف عند هذا المنعطف: إن المجابهة بين نقولاي ودادكين التي بدأت بالألغاز السحرية والهستيريا والرعب، قد تطورت تطوراً جدلياً لتصبح قيامة حقيقية وانتصاراً إنسانياً؛ وتتكشف الحداثة عن أنها المفتاح. فالحداثة، كما يصورها بيلي هنا، تدل أبناء الحداثة وبناتها على الطريقة التي تمكنهم من التمسك في زحمة بحار اللاجدوى وانعدام المنطق والعقل اللذين يهددان بإغراق مدنهم وعقولهم. وبالتالي فإن حداثة بيلي تتكشف عن كونها شكلاً من إشكال النزعة الإنسانية. بل هي نوع من أنواع النزعة المتفائلة: فهي تصر على أن إنسان الحداثة يستطيع، آخر المطاف، أن ينجو بنفسه وأن ينقذ عالمه شريطة أن يلوذ بالمعرفة والشجاعة الذاتيتين اللازمتين لإبعاد القنبلة القاتلة للأب.

❖ ❖ ❖

ليس من المألوف في الثمانينيات الحكم على الأعمال الفنية الحداثية من خلال ولائها لأي نوع من أنواع «الحياة الواقعية». غير أننا حين نجدنا أمام عمل شديد الإشباع بالواقع التاريخي مثل رواية بطرسبرغ. شديد الالتزام بذلك الواقع مع التصميم على إبراز أشباحه، لا بد لنا من أن نهتم اهتماماً خاصاً بكل ما من شأنه أن يشير إلى خروج العمل خروجاً حاداً على الواقع الذي يتحرك فيه ويعيش. ثمة في الحقيقة، كما قلت، عدد من نقاط الشرود المثيرة للدهشة في رواية بيلي. غير أن نقطة واحدة منها تبدو لي متطلبة مناقشة خاصة: هل كانت بطرسبرغ على هذه الدرجة من الفوضوية والغرابة في عام 1905 الثوري، التي تلمح إليها رواية بطرسبرغ؟ يمكن القول إن تشرين الأول 1905، وقت جريان أحداث الرواية، يشكّل إحدى اللحظات القليلة الواضحة نسبياً في تاريخ بطرسبرغ كله. طوال عام 1905، في بطرسبرغ أولاً وفي روسيا كلها بعد قليل، كان ملايين الناس يخرجون إلى شوارع المدن وساحات القرى لمجابهة الحكم الأوتوقراطي المستبد بأجلى وأوضح الصور الممكنة. وفي يوم الأحد الدامي لم تفعل الحكومة شيئاً سوى إبراز موقفها بوضوح شديد أمام أعين الناس الذين يواجهونها. ففي الأشهر القليلة التالية بادر ملايين العمال إلى الإضراب ضد الحكم المطلق؛ بتأييد من رؤسائهم الذين كانوا يحرصون على دفع أجورهم عن أيام انشغالهم بالتظاهر والقتال، في الغالب. وفي الوقت نفسه استولى ملايين الفلاحين على الأرض التي كانوا يزرعونها وأحرقوا بيوتات أسيادهم الإقطاعيين وقصورهم، كما أن وحدات كثيرة من الجنود والبحارة تمردت، كما في الحادثة الأشهر التي أدت إلى الاستيلاء على سفينة بوتمكين الحربية. سارعت الطبقات الوسطى والفئات المهنية إلى الالتحاق بالحركة؛ تدفق الطلاب من مدارسهم مؤيدين بفرح في حين بادر أساتذة الجامعات إلى فتح أبواب جامعاتهم وكلياتهم أمام العمال وأمام قضيتهم.

مـع حلـول شـهر تـشرين الأول صـارت الإمبراطورية كلها في قبضة إضـراب عـام، عُـرف باسـم: «إضـراب عمـوم روسـيا الكـبير». أراد القيصر نقـولا أن يـستدعي جيوشـه لـسحق الانتفاضـة؛ ولكـن جنرالاتـه ووزراءه، حـذروه منبهينـه إلى عـدم وجـود أيـة ضـمانة بـأن الجنـود سـوف يطيعون الأوامـر، وإلى اسـتحالة سـحق مئـة مليـون مـن النـاس الثـائرين، ولـو امتثل الجنـود لأوامـر قيـصرهم. عنـد هـذا المنعطـف أصـدر نقـولا، وظهـره إلى الجـدار، بيـان أوكتـوبر الـذي أعلـن حريـة الكـلام والاجتمـاع، ووعـد بحق الاقتراع العام، بحكم منبثق من جمعية تمثيليـة، وبـسيادة القـانون والعدالة. أدى بيـان أوكتـوبر إلى إربـاك الحركـة الثوريـة، إلى إعطـاء فـسحة زمنيـة للحكومة من أجل إطفاء بؤر العصيان الملتهبـة، وإلى تمكين الحكم الفردي من إنقاذ نفسه لعقد آخر من الزمن. صحيح أن وعود القيـصر كانت خلبية ولكـن الـشعب كـان سـيتطلب وقتـاً حتـى يكتـشف حقيقـة الأمـر. غير أن تسلسل الأحداث من الأحد الدامي وحتـى نهاية أوكتوبر كشف، في الوقت نفسه، بنى حياة بطرسبرغ وتناقضاتها بوضوح ملحـوظ. كانـت تلك إحدى الـسنوات القليلـة في تـاريخ بطرسـبرغ حيـث لم تكـن الأشـباح هـي الممسكة بزمـام الأمـور، بـل كانـت وقـائع إنـسانية مكـشوفة هـي المـسيطرة على الشوارع[55].

ربما كان بيلي مستعداً لقبول هذه الرواية عن بطرسبرغ في 1905. ولكنه كان سيشير إلى مدى سرعة غرق العمال والمثقفين على حد سواء في بحـر الفوضـى والـشك الـذاتي القاتـل بعيد «أيام الحريـة» في شـهر تـشرين الأول؛ إلى كيفية صيرورة الحكومة أكثر مراوغة وأشد امتلاءً بالألغاز من أي وقت مضى، حتـى بالنـسبة لوزرائهـا هـي بالـذات، لهـؤلاء الـوزراء الـذين كثيراً ما كانوا يجدون أنفسهم، مثلهم مثل رجل الشارع، غـارقين في الظـلام فيما يخص الأمور السياسية على الصعيد الوطني؛ وإلى كيفية بـروز أمثال آزيف أسياداً للموقـف واحتلالهم لـشوارع بطرسـبرغ على أنهـا لهـم، في ظل

هذه الزحمة كلها. من زاوية نظر الفترة الممتدة بين 1913 - 1916 التي كتبت رواية بطرسبرغ فيها، من المعقول أن يبدو الوضوح المبهر لعام 1905 حلماً آخر ليس إلا، حلماً بطرسبرغياً أكثر إغواءً وتضليلاً.

ثمة اعتراض واقعي آخر على بطرسبرغ جديد بأن يرد ذكره هنا. على الرغم من الأفق البانورامي الواسع لهذا الكتاب فإنه لا يقترب فعلياً قط من العمال الذين يؤلفون الجزء الأكبر من هذا «المخلوق متعدد الأرجل» للمدينة، والذين يشكلون القوة المحركة لثورة 1905. ثمة شيء ذو شأن في هذا النقد: يميل عمال بيلي لأن يبقوا، كما يقول السيناتور أبلوخوف، أشباحاً قادمة من الجزر. ومع ذلك فإننا إذا قارنا بطرسبرغ بمنافستها الجدية الوحيدة في أدبيات 1905، أي براوية الأم لغوركي (1907)، فسوف يتضح بجلاء أن شخصيات بيلي السرابية ومشاهده المدينة الملأى بالأشباح واقعية ومفعمة بالحياة أكثر بكثير من «الأبطال الإيجابيين» البروليتاريين لدى غوركي، هؤلاء الذين ليسوا لحماً ودماً على الإطلاق، بل قوالب وصور كرتونية تشيرنيشيفسكية - جديدة[56]. لنا، أيضاً أن نقول إن بطولة دادكين ليست فقط ذات مصداقية أكثر من نماذج غوركي بل وتنطوي أيضاً على قدر أكبر من الـ«إيجابية»: فالعمل الحاسم يعني، بنظر دادكين، أشياء أكثر بكثير لأن عليه أن يخوض قتالاً ضد أشياء كثيرة وكثيرة جداً، من حوله كما في داخله بالذات، قبل أن يتمكن من أن يتماسك في سبيل القيام بما يجب القيام به.

يمكن قول المزيد والمزيد عن بطرسبرغ بيلي؛ ولست أشك في أن أشياء أخرى كثيرة ستقال عن هذه الرواية في الأجيال القادمة. لقد حاولت أن ألفت الأنظار إلى أن هذه الرواية هي استكشاف لإخفاق الثورة الروسية الأولى من ناحية، وتعبير عن إبداعية هذه الثورة ونجاحها من الناحية الثانية. فبطرسبرغ تطور تقليداً ثقافياً عظيماً من تقاليد القرن التاسع عشر إلى نمط من أنماط حداثة القرن العشرين؛ إلى نمط أكثر أهمية وقوة

في يومنا الراهن من أي وقت مضى، في زحمة الفوضى المستمرة، وسط الوعود والألغاز التي تنطوي عليها الحياة الشخصية والسياسية في شوارع قرننا العشرين.

ماندلشتام: الكلمة المباركة الخالية من المعنى

كتب بيلي في مدخل روايته يقول: «أما إذا لم تكن بطرسبرغ هي العاصمة، فليست هناك أية بطرسبرغ. تبدو فقط أنها موجودة». حتى لدى قيام بيلي بكتابة الرواية، أي في 1916، كانت بطرسبرغ قد توقفت عن الوجود بمعنى من المعاني: كان نقولا الثاني قد قلبها، بين عشية وضحاها، إلى بتروغراد – اسم روسي نقي كما قال – وسط أجواء الهستيريا الشوفينية القومية التي كانت سائدة، في آب 1914. كان الأمر بنظر أولئك الذين يملكون إحساساً باللغة الرمزية، دليل شؤم؛ كان نظام الحكم الفردي يغلق النافذة المفتوحة على الغرب صفعاً، ولكنه كان، في الوقت نفسه، دونما وعي منه ربما، يغلق الباب على نفسه هو. خلال عام واحد كانت نبوءة بيلي ستتحقق وبقدر أكبر من العمق: كانت بطرسبرغ ستصل أوج تأليهها ومجدها – بوصفها مسرح اثنتين من الثورات ومنبعهما – من جهة، وستبلغ حضيض نهايتها من الجهة الثانية. ففي آذار 1918، فيما كانت الجيوش الألمانية تحاصر المدينة من ثلاث جهات، رحلت الحكومة البلشفية الجديدة إلى موسكو التي تبعد خمس مئة ميل إلى الجنوب، على حين غرة، بصورة مفاجئة تقريباً. انتهت فترة روسيا البطرسبرغية، وكان عصرها الموسكوفي الثاني قد بدأ.

ماذا بقي من بطرسبرغ في ظل النظام الموسكوفي الجديد؟ زاد التأكيد أكثر من أي وقت مضى على الاندفاع البطرسي في طريق التنمية الاقتصادية والصناعية؛ جنباً إلى جنب مع التشديد البطرسي على الصناعة الثقيلة والإنتاج العسكري، على إخضاع الجماهير بدون رحمة، على القسوة المتطرفة، وعلى التجاهل الكامل لأي نوع من أنواع السعادة

الإنسانية التي من شأن عملية التحديث أن تجلبه[57]. جرى تمجيد بطرس تمجيداً لا حدود له على تمكنه من إعادة الحياة لروسيا ثانية، من دفعها وسوقها بغية اللحاق بالغرب. وبطبيعة الحال كان بطرس مستنداً إلى تاريخ طويل من الممارسة الثورية البطولية، تاريخ يعود إلى بيلنسكي وإلى المعارضة الجذرية لحكم نقولا الأول؛ أما بيلي فقد طوّر هذه الأطروحة حين جعل الفارس البرونزي لفالكونية Falconet (وبوشكين) يزور دادكين في منتصف الليل ويباركه مكرساً إياه ابناً له.

حصلت عملية التأليه الأشد رسوخاً في الأذهان لبطرس كثوري في فيلم بودوفكين Pudovkin نهاية سان بطرسبرغ (1927) حيث ظهر الفارس البرونزي، عبر استخدام بالغ الذكاء لفن المونتاج، كجزء من القوة البلشفية المندفعة في هجومها للانقضاض على قصر الشتاء. ومن الجهة الثانية فإن النظام الاستبدادي، المخابراتي (القائم على محاكم التفتيش أو ما يماثلها)، الموغل في جريمة قتل الآباء، المعادي للأجانب والغرب عداء هستيرياً، الذي بات مهيمناً على موسكو خلال عقد واحد من السنين صدم الكثيرين، بمن فيهم سيرجي إيزنشتاين S. Eisenstein بوصفه نكوصاً وتقهقراً إلى موسكو إيفان الرهيب. يقول جيمس بيلينفتون J. Billington «تبدو ثقافة الحقبة الستالينية أكثر ارتباطاً بموسكو القديمة منها بأكثر مراحل بطرسبرغ فجاجة، بالثورة المنحطة... ومع ستالين في الكرملين استطاعت موسكو أخيراً أن تنتقم من بطرسبرغ، وظلت دائبة على إزالة النزعة الإصلاحية المتوترة والنزعة الكوزموبوليتية النقدية اللتين ظلت هذه (النافذة) الغربية، تجسدهما وترمز إليهما»[58].

هل كان التاريخ السوفييتي سيتكشف بطريقة مختلفة لو بقيت بطرسبرغ بؤرته المركزية؟ ربما ليس كثيراً. غير انه من الجدير بالملاحظة أن بطرسبرغ في 1917 احتضنت أكثر السكان الحضريين وعياً مكثفاً ومتوتراً ونشاطاً قائماً على الاستقلالية في العالم كله. ثمة مؤرخون جدد بينوا

بوضوح، خلافاً لما تزعمه كتب التاريخ السوفييتية، أن لينين والبلاشفة لم يخلقوا، بل ولم يوجهوا، حركة بطرسبرغ الجماهيرية الثورية؛ إنهم - لينين والبلاشفة - تعرفوا على الديناميكية والطاقة الكامنتين في هذه الحركة العفوية؛ التصقوا بها بعناد، وركبوا الموجة المفضية إلى السلطة[59]. وحين عزز البلاشفة سلطتهم وقمعوا سائر المبادرات الشعبية العفوية بعد 1921، كانوا بعيدين عن المدينة والسكان اللذين كانا قد أوصلاهما إلى السلطة - المدينة والشعب اللذين كان بمقدورهما أن يقفا في وجههم ويدعوانهم إلى تقديم الحساب. وعلى أية حال كان أصعب على حكومة بطرسبرغية أن تجبر جماهير بطرسبرغ النشيطة والمقدامة على العودة إلى السلبية العاجزة التي سادت في العهود القيصرية البالية.



ما من كاتب كان أشد اكتئاباً وحزناً جراء موت بطرسبرغ وأفول نجمها، أو أكثر تصميماً على تذكر ما فُقد واستعادته، من أوسيب ماندلشتام Osip Maudelstam. لقد جرى الاعتراف بماندلشتام هذا الذي وُلد في 1891 وقُتل في إحدى معسكرات العمل الستالينية عام 1938 خلال العقد الماضي، واحداً من شعراء الحداثة الكبار؛ ولكن ماندلشتام يبقى في الوقت نفسه كاتباً تقليدياً حتى العظم، كاتباً منضوياً تحت راية بطرسبرغ التقليدية، ذلك التراث الذي هو، كما حاولت أن أوضح، حديث بامتياز منذ البداية، ولكنه حديث بطريقة ملتوية، كثيرة العقد، لا واقعية (سوريالية). أطرى ماندلشتام حداثة بطرسبرغ ودعا إليها في زمن كانت موسكو تملي فيه وتفرض نمطها الخاص من الحداثة، حداثة كان يفترض فيها أن تحيل سائر تقاليد بطرسبرغ الى أشياء بالية وعقيم.

ظل ماندلشتام، حياته كلها، يماثل بينه هو وإحساسه بمصيره من جهة وبين بطرسبرغ وأقدار المدينة المتغيرة من الجهة الثانية. في قصائد الشباب التي كانت قبل الحرب العالمية الأولى مثل «آمرية البحرية» (1913)[60]، تبدو بطرسبرغ شديدة الشبه بالمدن المتوسطية، بل وتكاد أن تكون، أحياناً، مدينة هلينية، اقرب إلى أثينا والبندقية، محتضرة ببطء ولكنها مفعمة بالحياة إلى الأبد، دائبة على إعلان أشكال فنية خالدة وقيم إنسانية كونية شاملة. غير أن صورة ماندلشتام لمدينته ولنفسه لا تلبث، مع تعرض بطرسبرغ للاكتساح جراء الحرب والثورة والحرب الأهلية والإرهاب والمجاعة، أن تغدو أشد سواداً وأكثر كآبة. هاكم القصيدة رقم: 101 التي كتبها في 1918:

كتلة نار سابحة على ارتفاعات مرعبة

ربما كانت نجمة تلك المتألقة بهذا الوهج؟

إيه أيتها النجمة الشفافة، أيتها النار السابحة،

اختك، بتروبوليس، محتضرة.

◆ ◆ ◆

احلام الأرض تتقد على ارتفاعات مرعبة،

ثمة نجمة زرقاء تحترق.

بالله عليك ردي إن كنت نجمة! اخت الماء والسماء،

اختك انت، بتروبوليس، محتضرة.

◆ ◆ ◆

سفينة عملاقة تُحلق على ارتفاعات مرعبة،

تقتحم الأجواء، باسطة جناحيها،

اسمعي أيتها النجمة الزرقاء: في فقرها البهي.
أختك: بتروبوليس، محتضرة.

◆ ◆ ◆

فوق النيفا الأسود، ربيع شفاف
يتفتح، شمع الخلود يذوب
اسمعي إن كنت نجمة: بتروبوليس، مدينتك،
أختك: بتروبوليس، محتضرة.

وبعد عامين كتب في القصيدة 118 يقول:

سنلتقي ثانية في بطرسبرغ،
كما لو كنا قد دفنا الشمس هناك،
وعندئذ سوف ننطق للمرة الأولى
بالكلمة المباركة الخالية من المعنى.
في الليل السوفييتي، في الظلمة المخملية،
في الفراغ المخملي الأسود، ما زالت
تلك العيون المحبوبة للنساء المباركات تصدح بالأغاني،
ما زالت الأزهار تتفتح، تلك التي لن تموت أبداً.

من المؤكد أن «الكلمة المباركة الخالية من المعنى» هي «بطرسبرغ» نفسها، بطرسبرغ التي أفرغت من معناها جراء «الفراغ المخملي الأسود» لليل السوفييتي. غير أنه قد يكون ممكناً، في مكان ما من بطرسبرغ غير الموجودة، ربما عبر الذاكرة والفن، استخراج الشمس المدفونة.

إن تماهي ماندلشتام مع بطرسبرغ عميق ومعقد عمق وتعقيد

تماهي دوستويفسكي بها؛ ينطوي على الغنى الذي ينطوي عليه تماهي بودلير مع باريس؛ ديكنز مع لندن؛ ويتمان مع نيويورك. يستحيل هنا الذهاب إلى أبعد من التركيز على زوجين من نقاط التماهي. إن الأطروحة الماندلشتايمية التي تتطور بأجلى الصور من بين الأطروحات التي دأبنا هنا على معاينتها، والتي ستمكننا بالشكل الأمثل من اختتام هذا الفصل، هي الثورة التي قدمها الشاعر عن «الإنسان الصغير» (الإنسان البسيط) في بطرسبرغ؛ سبق لنا أن تتبعنا تقمصات هذه الشخصية في الأدب لدى كل من بوشكين وغوغول وتشيرنيشيفسكي؛ دوستويفسكي وبيلي، كما في السياسة أيضاً، في «التظاهرات الطفولية والمثيرة للسخرية» التي تبدأ في ساحة قازان عام 1876 وتصل الى قصر الشتاء في 1905، يبقى «إنسان» بطرسبرغ «الصغير» ضحية على الدوام. غير انه لا يلبث، عبر القرن التاسع عشر، أن يصبح كما حاولت أن أشير، ضحية جريئة، نشيطة، عنيدة بصورة متزايدة؛ فهو حين يسقط، كما ينبغي له أن يفعل، يهوي وهو يقاتل في سبيل حقوقه. وهذا الإنسان الصغير هو على الدوام غريب ومخرب في الوقت نفسه. وما يجعله أكثر غرابة واشد ميلاً إلى التخريب في مؤلفات ماندلشتام هو ظهوره في سياق سوفييتي، أي، بعد ثورة يُفترض أنه هو ورفاقه ظفروا بها، في نظام جديد يُزعم أنه يتمتع في ظله بالحقوق والكرامات التي يمكن لأي إنسان أن يتطلبها. يسائل ماندلشتام نفسه مرة بعد أخرى: «هل يمكنني في أي من الأوقات أن أخون القسم العظيم بموالاة الطبقة الرابعة؟ / وهي أشكال من القسم بالفة الجدية تقطر دموعاً؟» (القصيدة رقم 140 «أنا كانون الثاني 1924») (هل آن لأولئك الرازنوتشينتشي ان يُجهزوا على الجلود الجافة لأحذيتهم؟ حتى ابادر الآن الى خيانتهم؟) (القصيدة رقم: 260 «منتصف الليل في موسكو 1932»)[61].

تكمن ثورية ماندلشتام في إصراره على أن البنى والتناقضات الأساسية لبطرسبرغ القيصرية، حتى في اوج اندفاعة موسكو السوفييتية نحو عملية

التحديث الثورية - الإنسان الصغير والبسيط في مواجهة نظام سياسي واجتماعي عملاق بالغ القسوة - ما زالت هي هي.

يلتقط ماندلشتام دراما الإنسان الصغير فيما بعد الثورة ومعاناته التقاطاً بالغ الحيوية في الأقصوصة (النوفيلا) التي كتبها عام 1928 وأعطاها عنوان: الطابع المصري[62]. لدى قراءة هذا المؤلف اليوم نندهش أنه مر على الرقابة السوفييتية بسلام. ثمة جملة من الأسباب الممكنة لذلك. أولاً: يتحدث الكتاب عن صيف 1917، عن الفترة الممتدة بين ثورتي شباط وتشرين، وبالتالي فإن رقيباً يتصف برحابة الصدر ربما استخلص أن قوة العمل النقدية ليست موجهة ضد البلاشفة، بل ضد حكومة كيرنسكي التي أطاح بها البلاشفة. ثانياً: ثمة أسلوب ماندلشتام الزاخر بالمقاربات والمفارقات الساخرة الخبيثة والماكرة، ذلك الأسلوب المزاجي حيناً والموسوم بغموض حيناً آخر والمتوتر توتراً يبعث على اليأس حيناً ثالثاً:

«كان صيفاً كيرنسكياً، وكانت حكومة عصير الليمون في اجتماع.

«كان كل شيء قد أعد لحفلة الرقص الكبرى. في لحظة بدا وكأن المواطنين سيبقون هكذا إلى الأبد؛ سيبقون مثل قطط ذات عمائم.

ولكن ماسحي الأحذية من الآشوريين، مثل عقبان قبل الكسوف، كانوا قد بدؤوا يشعرون بالخوف، كما كان أطباء الأسنان قد بدؤوا يفتقرون إلى الأسنان الزائفة».

◆ ◆ ◆

«كان الفجر ذو الأصابع الوردية قد كسر أقلامه الملونة.
هي ذي الآن مبعثرة مثل صيصان ذات مناقير فارغة،

مفتوحة، وفي الوقت نفسه يبدو لي أنني أرى في كل الأشياء سلفة هذياني المبتذل العزيز.

«هل هذه الحالة مألوفة لديك؟ حين تبدو الأشياء كلها غارقة تماماً في بحر من الحمى، حين يكون الجميع مهتاجين فرحاً ومرضى: حواجز في الشارع، ملصقات تسفح جلودها، بيانوهات ملكية متزاحمة في المستودع مثل قطيع ذكي بلا قيادة، قطيع وُلد لأشكال حمى السوناتا والماء المغلي».

ريما كان الرقيب إنساناً غبياً لم يفهم شيئاً مما قاله ماندلشتام وبالتالي لم يبال بالأمر لحسن الحظ، أو ربما كان إنساناً لطيفاً استخلص، بعد التعرف على شارة حداثة بطرسبرغ، أن مراوغة الكتاب بالذات كانت تشكل ضمانة ضد صفتها المتفجرة وبالتالي فإن بضعة القراء الذين يتوقع منهم أن يذعنوا للمطالب الصعبة التي كان ماندلشتام يفرضها على قرائه لن يبادروا إلى إعلان مطالبهم في الشوارع.

كتب ماندلشتام يقول: «حياتنا قصة بدون حبكة أو بطل، منسوجة... من الثرثرات المحمومة لاستطرادات متكررة، من حمى الأنفلونزا البطرسبرغية». إن لقصته حبكة وبطلاً بالفعل. وفي الوقت نفسه هو حريص على إشباعهما، بل وعلى إيصالهما إلى حدود الإغراق، في بحر من التفاصيل البطرسبرغية: من التفاصيل التاريخية والجغرافية، من تفاصيل البيوت والشوارع والغرف والأصوات والروائح والأساطير والفنون الشعبية، من التفاصيل عن الناس؛ عن عائلة ماندلشتام بالذات وأصدقائه، عن شخصيات من أيام الطفولة. وتيار الحنين الماضوي (النوستالجي) إلى بطرسبرغ هذا قوة استطرادية ذات شأن لأنه فاتن ومحقق بشكل جميل بحد ذاته. يتركز الطابع المصري بشكل خاص على استحضار الحياة الموسيقية الفنية للمدينة، إضافة – وهذا متأصل أكثر في

تـراث بطرسـبرغ - إلى حيـاة مئـة ألـف يهـودي ممـن هـم «أنـاس صغار» بأكثريتهم الساحقة، ممـن هـم خياطـون وصـانعو أزياء وتجار جلود (مثل والد ماندلشتام) ومصلّحو ساعات وأساتذة موسيقا وباعة سندات تأمين، ممن يستغرقون وهـم يرشفون الشاي في دكاكينـهم الصغيرة أو في مقاهي الفيتوات («ليست الذاكرة إلا فتاة يهودية مريضة تتسلّل ليلاً إلى محطة نقولا معتقدة أن أحداً قد يظهر فينقلها بعيداً») مما يضفي على المدينة هذا القدر الكبير من الدفء والحيوية.

إن ما يُكسب سيّالة الذاكرة لدى ماندلشتام هـذا القدر الاستثنائي مـن الـزخم والحـدة هـو أن الكثير ممـا كـان يذكّر بـه كـان مـع حلول أواخر العشرينيات، قد ولّـى إلى غير رجعـة: كانـت الدكاكين فارغـة ومغلقـة؛ كان الأثاث قد شُحن أو تم إحراقه حطباً خلال فصول الشتاء الكارثية لسنوات الحـرب الأهليـة؛ كـان النـاس قـد تفرقـوا أو مـاتوا، فقـدت بطرسـبرغ ثلثي سـكانها خـلال الحـرب الأهليـة، ولم تعـاود اسـترداد أنفاسـها ثانيـة إلا بعـد عقد من السنوات. حتى الشوارع كانت قد ذهبت مع الريح: فشارع كاميني - أوستروفسكي حيـث عـاش بطـل ماندلـشتام في 1917 (وحيـث مُـرِّغ بطـل تشيرنيشيفـسكي النبيـل في الوحـل قبـل نـصف قـرن مـن ذلـك)، كـان قـد أصبح، كما كتب في 1928 - صحيح أنه لا يذكر الشارع بالاسـم ولكن مـن الممكن التعرف عليه من خلال الخـرائط العائـدة إلى تلـك الفـترة والموجودة الآن - شـارع الفجـر الأحمـر. كانـت بطرسـبرغ، مـلاذ العديـد والعديـد مـن أجيال الحالمين، قد تحولت هي نفسها إلى حلم.

لحكاية ماندلشتام بطلها: «عـاش في بطرسبرغ إنسان صـغير ينتعـل حذاءً من الجلد الأصلي، كان محتقـراً لـدى حـراس الأبواب والنساء. كان اسمـه بـارنوك Parnok. في مطلـع الربيـع كـان يخـرج إلى الـشارع ليـدب مسرعاً على امتداد الأرصفة الجانبية التي ما زالت رطبة بحوافره الصغيرة الشبيهة بأظلاف الخراف». تبدأ حكاية بارنوك كما لو كانت قصة خيالية؛

وهذا البطل الصغير يتمتع بأثيرية ملائمة. «ظل منذ الطفولة مكرساً لكل ما هو عديم الجدوى، دائباً على تحويل جلبة العربات المارة في الشارع إلى أحداث ذات شأن. وحين بدأ يقع في الحب حاول أن يكلم النساء عن ذلك، ولكنهن لم يستطعن فهمه، مما جعله ينتقم من نفسه عبر التكلم معهن، بلغة عصفورية هوجاء متطوسة، وعن أكثر القضايا رفعة وسمواً فقط». إن «هذه الروح الحيية المترددة على صالات الموسيقا والمنتمية إلى مملكة العليق المؤلفة من الآلات الموسيقية الصاخبة (الكونترباصات ومزامير القرب) هي روح يهودية، ولكنها بخيالها، هلينية أيضاً؛ يتركز أجمل أحلام صاحب هذه الروح على بلوغ منصب دبلوماسي ثانوي في السفارة الروسية باليونان، حيث يستطيع أن يعمل مترجماً بين عالمين؛ غير أنه متشائم حول مستقبله لأنه يفتقر إلى شجرة العائلة المناسبة.

إن بارنوك مستعد لأن يسعد بأحلامه البطرسبرغية - مثله مثل ماندلشتام على ما يبدو - ولكن بطرسبرغ لن تمنحه مثل هذه الفرصة. وفيما هو جالس على كرسي طبيب الأسنان ذات صباح صيفي جميل، ينظر عبر النافذة إلى شارع غوروخوفايا، ويكتشف، ويا للرعب!، ما يبدو شبيهاً برعاع من القتلة المتعطشين للدماء البريئة في الشارع. يبدو أن أحداً ألقي عليه القبض وهو ينشل ساعة آخر. يقوم الجمهور بحمل المتهم في موكب متجهم: إنهم سوف يُغرقونه في قناة فونتانكا:

> «هل يستطيع المرء أن يقول إن هذا (المعتقل) كان بلا وجه؟ لا، كان ثمة وجه، على الرغم من أن الوجوه في الزحام ليست ذات دلالة، أقفية الأعناق والآذان وحدها تتمتع بحياة مستقلة.
>
> «هكذا تقدمت الأكتاف مثل مشجب معاطف مثقل بما هو بال، بسترة مهترئة مطرزة بطبقة سميكة من قشر الرأس، بأقفية مقززة وآذان كلاب».

تشكل آلية تمزق الناس جراء آلية السوق النشطة موضوعة مألوفة في حداثة بطرسبرغ. رأيناها للمرة الأولى في شارع نيفسكي لغوغول؛ ويتم تحديدها في القرن العشرين من قبل كل من الكسندر بلوك A. Blok، بيلي Biely، ماياكوفسكي Mayakovsky، من جانب الرسامين التكعيبيين والمستقبليين، ومن قبل إيزنشتاين Eisenstein في فيلم أكتوبر، تلك اللوحة الرومانسية عن بطرسبرغ في 1927. يقوم ماندلشتام بتعديل هذه التجربة البصرية الحداثية غير أنه يضفي عليها بعداً أخلاقياً كان غائباً حتى اللحظة. لدى رؤية بارنوك للشارع الزاحف يكتشف أن الشارع يُفْقِد الناس إنسانيتهم، أو بالأحرى يوفر لهم فرصة تمكّنهم من أن يتخلوا عن إنسانيتهم بأنفسهم؛ من أن يتخلوا عن وجوههم، وبالتالي عن مسؤوليتهم الشخصية عن أفعالهم. فالوجوه والأشخاص مختلطة في «ذلك النظام المرعب الذي أذاب الرعاع في بوتقة واحدة». إن بارنوك متأكد من أن من يحاول أن يقف في وجه الرعاع أو أن يساعد هذا الإنسان «سيسقط هو نفسه في الحساء، سيثير الشكوك، سيُعلن أنه خارج على القانون وسيتم جره إلى الساحة الفارغة». ومع ذلك فإنه يقفز عن مجثمه المطل على الشارع، «اندفع بارنوك مثل مغزل مجنون نازلاً عن السلم ذي الأسنان النخرة، تاركاً طبيب الأسنان الغارق في الذهول أمام أفعى الكوبرا النائمة لآلة الثقب»، وغاص في قلب الحشد. «ظل بارنوك يجري منزلقاً بسرعة على حجارة الرصيف بالحافرين الصغيرين الحادين لحذائه المصنوع من الجلد الأصلي»، ساعياً بعصبية وحماس إلى لفت نظر الرعاع وإيقافه عن الحركة. غير أنه يخفق في أن يترك أي تأثير على الجمهور، من يدري إذا كان أحد قد لاحظه ولو ملاحظة مجردة؟، وفي الوقت نفسه، يحس إحساساً بالغ الحيوية بمدى التشابه بين الإنسان المحكوم وبينه وهو:

«لقد تسكعتَ، يا صاحبي، في زقاق شيرياكوف؛ لقد بصقتَ على محلات اللحامين التاتار السيئة، تعلقت برهة

من الزمن بإحدى عربات الشارع، قمت برحلة لتزور صديقتك سيريجيكا في غاتشينا، ترددت على الحمامات العمومية وعلى سيرك سينيسيلي؛ لقد أخذت قسطاً ولو بسيطاً من الحياة، أيها الإنسان الصغير - كفى!».

ثمة شيء داهم بطرسبرغ؛ لا يستطيع بارنوك أن يفهمه، ولكنه يحس بالرعب إزاءه. «إن القطيع الذي لا يعد ولا يحصى من الجراد البشري (لا يعلم إلا الله من أين جاؤوا) غطى ضفتي الفونتانكا بالسواد»، حيث جاؤوا ليروا مقتل إنسان. «أعلنت بطرسبرغ نفسها نيروناً، وبدت مقززة كما لو كانت تأكل حساءً من الذباب المطحون». وهنا، كما في بطرسبرغ بيلي، تنقلب المدينة البهية والفاتنة لتتحدر إلى قطيع من الحشرات، قتلة وضحايا على حد سواء. ومرة أخرى تكتسب صورة ماندلشتام البيولوجية قوة سياسية: يبدو وكأن صعود الناس الثوري هو الذي مهّد الطريق أمام انحطاطهم الأخلاقي؛ لحظة امتلاكهم للسيادة يسارعون إلى تكرار وإحياء أحلك الفصول في سفر تاريخ السيادة. أما إنسان بطرسبرغ العادي الأصيل والنموذجي فيصبح غريباً إن لم يكن مشرداً هائماً على وجهه («ثمة أناس يثيرون غضب الرعاع بسبب أو آخر»)، في مسقط رأسه، في مدينته الأصلية في اللحظة التاريخية التي يُفترض فيها أن يكون الناس العاديون البسطاء في المدينة قد أمسكوا بزمام الأمور بالذات.

ثمة لقطتان موجزتان أخريان في هذا المشهد. يحاول بارنوك يائساً أن يجد هاتفاً، أن ينبه أحداً في الحكومة. أخيراً صارت وسائل الاتصال الالكترونية، في القرن العشرين، تتوسط بين الفرد والدولة. وبعد البحث يهتدي إلى هاتف؛ غير أنه يجد نفسه ضائعاً أكثر من ذي قبل: «اتصل من إحدى الصيدليات، هتف إلى الشرطة، هتف إلى الحكومة، الدولة، التي

تلاشت، غطت في النوم العميق مثل سمكة شبوط». أحياناً قد تساعد الأدوات الالكترونية على الاتصال، ولكنها تستطيع أيضاً أن تعرقل الاتصال وتعوقه بفاعلية جديدة: صارت الدولة قادرة ببساطة على عدم الرد؛ على المراوغة أكثر من أي وقت مضى؛ على ترك رعاياها من أمثال ك. كافكا، يهتفون إلى الأبد بدون رد. «كان قادراً على تحقيق القدر نفسه من النجاح عبر الاتصال ببروز رباين أوبيرسيفون اللذين لم يمددا بعد خطوطاً هاتفية».

وفي زحمة هذا البحث عن النجدة تعترض سبيل بارنوك مصادفة مشؤومة تقحمه، وتقحمنا، معه، مرة ثانية، في أعماق ماضي بطرسبرغ. «على زاوية شارع فوزنيسينسكي ظهر الكابتن كرزيانوفسكي بالذات بشاربيه المعطرين المعقوفين. كان يرتدي معطفاً عسكرياً، ولكن مع رمح؛ وكان، دونما انتباه، يهمس في أذن سيدته عن التفاهات الحلوة الدائرة حول حرس الخيالة». انبثقت هذه الشخصية المتطوسة مباشرة من عالم نقولا الأول وغوغول ودوستويفسكي. يبدو ظهورها في 1917 أمراً غريباً وشاذاً أول الأمر؛ غير أن «بارنوك هُرع إليها كما لو كانت شخصية أعز وأفضل أصدقائه وتوسل إليه أن يشهر سلاحه». ولكن بدون جدوى: «رد الكابتن مقوس الساقين ببرود قائلاً: احترم اللحظة، ولكن اعذرني، فأنا مع سيدة!» إنه يوافق على، ولا يدين جريمة القتل الحاصلة أمامه، فهو مدعو للقيام بواجبات أسمى: «ممسكاً بصاحبته بمهارة، أحدث رنيناً بمهمازية، واختفى في إحدى المقاهي».

من هو الكابتن كرزيانوفسكي؟ إنه الشخصية الأكثر سوريالية في الطابع المصري، غير أنها؛ كما سنرى تشكل مفتاح المغزى السياسي لهذا العمل الأدبي. إن وصف ماندلشتام الوجيز يضعه، مرة واحدة، رمزاً يجسد الغباء والفظاظة النموذجيين لدى طبقة الضباط القديمة، وصورة للعدو النموذجي لإنسان بطرسبرغ الصغير والبسيط. كان على صورة شباط 1917، أن تنهي وجوده أو تجبره على العمل في الخفاء. غير أنه يتباهى

بامتيازاته التقليدية وبقدر أكبر من أي وقت مضى من الجرأة. ثم يطلع بارنوك على الحقيقة من إحدى الغسّالات: «لم يتوار ذلك الجنتلمان عن الأنظار إلا لمدة ثلاثة أيام، وبعدها جاء الجنود أنفسهم» - في الجيش الديمقراطي الثوري الجديد - «نعم الجنود أنفسهم وانتخبوه عضواً في لجنة الفرقة، وهم الآن يحملونه فوق رؤوسهم». وهكذا يتضح أن ثورة شباط لم تجهز على الطبقة الحاكمة التقليدية في روسيا، بل أسهمت في ترسيخ أقدامها أكثر وفي منحها مشروعية ديمقراطية؛ ليس ثمة ما يمكن أن يستثير أية معارضة جدية من جانب أي شيوعي سوفييتي في هذا. حقاً، أن البلاشفة سيقولون إن فحوى ثورة شباط بالذات كان كامناً في الخلاص من هذه الأنماط مرة وإلى الأبد. (ربما كانت تلك هي فكرة الرقيب الذي أجاز قصة ماندلشتام). ولكن ماندلشتام يرمي إلى ما هو أبعد من ذلك. يتبدى، عبر ما يبدو أول الأمر لعبة سوريالية أخرى، أن الكابتن يخطط لاستباحة ملابس بارنوك: فهو يريد قمصانه، ملابسه الداخلية، معطفه: أضف إلى ذلك أن الجميع في القصة يبدون مقتنعين بأن الكابتن يستحق ملابس بارنوك. في الختام - وتنتهي القصة معه -

«كان الكابتن كرزيانوفسكي يخطط لركوب قطار موسكو السريع في التاسعة والنصف؛ كان قد لمّ في حقيبته السفرية معطف بارنوك الصباحي وأفضل قمصانه. والمعطف الصباحي المثبت على زعانفه تناغم تناغماً جيداً مع الحقيبة، بدون أي طي تقريباً...

«في موسكو نزل بفندق النخبة Hotel Select، وهو فندق ممتاز بشارع مالايا لوبيانكا، حيث خُصصت له غرفة كانت تستخدم مستودعاً في الماضي؛ وبدلاً من نافذة عادية كانت للغرفة واجهة عصرية أنيقة، وكانت الشمس تدفئ الغرفة إلى درجة غير محتملة».

ما الذي تعنيه هذه التقليعة الغوغولية في 1929؟ ما الذي يحيج الضابط إلى ملابس الإنسان الصغير البسيط؟ وما الذي يجعله يجلبها إلى موسكو؟ في حقيقة الأمر تكون الأجوبة بسيطة بساطة شبه مزعجة إذا وضعنا هذا الحدث في سياق السياسة والثقافة السوفيتيين. فمنذ 1918، أصبحت موسكو مقر قيادة نخبة سوفييتية جديدة (فندق النخبة) خاضعة لحماية جهاز أمن سري مخيف، ولقيادته أحياناً، جهاز يعمل من سجن لوبيانكا (مالايا لوبيانكا)، حيث ماندلشتام نفسه سوف يُحقق معه ويُعتقل بعد ستة أعوام. وهذه الطبقة الحاكمة الجديدة في العشرينيات تدعي أنها منحدرة من أخوية صغار الناس البسطاء وأعضاء طبقة الرازنوتشينتسي من المثقفين (ملابس بارنوك)، غير أنها تفيض بمجمل الفظاظات والوحشيات المتباهية والفجة التي كانت سمة ملازمة للطبقة الحاكمة الجامدة القديمة المؤلفة من الضباط وعناصر الأمن في العهد القيصري.

لأن ماندلشتام شديد الحرص على الاهتمام بصغار الناس البسطاء النبلاء على نزعاتهم المرضية في بطرسبرغ، فإنه عازم على حماية ذكراهم من عناصر الأجهزة الموسكوفية الذين يريدون حيازتهم بغية إسباغ صفة المشروعية على سلطتهم. عاينوا الفقرة التالية المثيرة بحدة على استحالة حصوله على الوظيفة في اليونان استحالة شبه مؤكدة لافتقاره إلى «جذور» أو سلالة نبيلة (أو مسيحية على الأقل). وعند هذا المنعطف يتوغل الراوي في تيار وعي بارنوك ليذكره، ويذكرنا معه، بمدى نبل أسلافه:

> «ولكن - انتظر لحظة - أليس ذلك نسبياً؟ ماذا عن الكابتن غوليادكين؟ عن ناظر الكلية (يفجيني في قصيدة «الفارس البرونزي») الذي ربما كان الرب قد وهبه قدراً أكبر من العقل والمال؟ عن جميع أولئك الذين طُردوا، أهينوا، تعرضوا للإساءات في أربعينيات وخمسينيات القرن

الماضي، جميع الثرثارين المتذمرين، جميع الطبول الفارغة ذات القبعات، جميع أولئك الذين باتت قفازاتهم مهترئة، جميع أولئك الذين لا «يعيشون» بل «يسكنون» في شارع سادوفايا وبادياتشسكايا في بيوت من لوحات بالية من الشوكولاته المتحجرة، والذين يغمغمون بينهم وبين أنفسهم قائلين: كيف يكون ذلك ممكناً؟ لا قرش واحد باسمي، وأنا خريج جامعة؟».

من الملّح بالنسبة لماندلشتام إلحاحاً شديداً أن يبين سلالة بارنوك ونسبه لأن أولئك الذين يتجولون في ملابسه ليسوا بالتحديد إلا أولئك الذين اضطهدوا صغار الناس البسطاء في بطرسبرغ كلها، وطردوهم من شارع نيفسكي في القرن التاسع عشر، ليسوا إلا هؤلاء المستعدين لإغراقهم في قناة الفونتانكا أو تعذيبهم في أقبية لوبيانكا اليوم. يشكل تمزيق القناع هذا قوة حاسمة في حياة ماندلشتام: «لست بحاجة إلا إلى نزع القشرة عن الأجواء البطرسبرغية، فيظهر معناها الخفي عارياً.. لا بد من أن يتكشف أمر لم يكن متوقعاً على الإطلاق». إنها لمهنة تدعو للافتخار ولكنها مثيرة للرعب في الوقت نفسه: «ولكن القلم الذي يزيح هذه القشرة ملوث بلمسة دفتريا (خناق) مثل ملعقة الطبيب. من الأفضل ألا تلمسه». قبل انتهاء الأقصوصة بلحظة يحذر ماندلشتام نفسه، بنبوءة قائلاً: «دمّر مخطوطتك!» ولكنه لا يستطيع أن ينفذ نصيحته:

«دمّر مخطوطتك، ولكن حافظ على كل ما سطّرته على الهوامش بسبب الملل، بسبب العجز، وكما لو كنت في حلم. فهذه الإبداعات الثانوية اللاإرادية لخيالك لن تضيع في العالم، بل ستحتل أمكنتها خلف الفرق الموسيقية المكونة من الأشباح، مثل أعواد ثالثة في مسرح

مارينسكي، وستعزف، اعترافاً بجميل مؤلفها افتتاحية ليونور او ايغمونت لبتهوفن».

يؤكد ماندلشتام إيمانه بأن إشعاع حلم بطرسبرغ سيكتسب حياة تخصه هو، بأنه سوف يبدع موسيقاه الخاصة المشبعة بالعواطف والحماس، موسيقا افتتاحيات موسيقا بدايات جديدة، مجترحاً إياها من اشباح أضواء المدينة الزائغة والمتسيبة.

❖ ❖ ❖

بعد عامين من الطابع المصري، وستالين متمكن بقوة من زمام السلطة في موسكو الغارقة في أجواء الإرهاب، عاد ماندلشتام مع زوجه ناديجدا، إلى مسقط رأسه آملاً أن يستقر فيها إلى النهاية. وفيما كان ينتظر تخويل الأمن له بالعيش والعمل، كتب إحدى قصائده الكاسرة للقلوب، كتب القصيدة رقم: 221، حول التغييرات الطارئة عليه هو وعلى مدينته:

لينينغراد

عدت إلى مدينتي - ثمة دموعي أنا القديمة،
عروقي أنا الصغيرة، غدد طفولتي المتورمة.

◆ ◆ ◆

إذن انت هنا، افتح ذراعيك واسعاً. ابتلع
زيت السمك من مصابيح النهر في لينينغراد.

◆ ◆ ◆

افتح عينيك. هل تذكر هذا اليوم الكانوني؟
صفار البيض المطرز بالقطران هذا؟

◆ ◆ ◆

اسمعي يا بطرسبرغ: لا اريد أن أموت بعد!
انت تعرفين أرقام هواتفي.

◆ ◆ ◆

اسمعي يا بطرسبرغ: ما زلت أحتفظ بالعناوين:
أستطيع قراءة الأصوات الميتة.

◆ ◆ ◆

أعيش فوق الأدراج الخلفية، والجرس،
مع الأعصاب الممزقة وغيرها، يصلصل في صدغي

◆ ◆ ◆

انتظر حتى الصباح ضيوفاً احبهم،
واصفع الباب لأعلقه بقيوده.

لينينغراد، كانون الأول، 1930

ولكن المفرَّغ الحزبي الذي كان يتولى إدارة اتحاد كتاب لينينغراد ويتحكم بالوظائف وأماكن السكن على حد سواء، طردهما، قائلاً إن ماندلشتام ليس مرغوباً في لينينغراد، وربما ينتمي إلى موسكو، إلى مكان آخر على أية حال. لم يمنع ذلك تعرض ماندلشتام للهجوم في موسكو إذ اعتبرته البرافدا في مقال بعنوان «ظلال من بطرسبرغ القديمة» دعياً بطرسبرغياً نموذجياً يستخدم لغة خيالية بعد أن أخفق في تقدير منجزات النظام الاشتراكي الجديد[63].

كتب ماندلشتام في الطابع المصري يقول: «يا إلهي! لا تجعلني مثل بارنوك! هبني القوة التي تمكنني من التميز عنه! فأنا، أيضاً، وقفت في ذلك الرتل (الطابور) الرهيب الصابر الذي يزحف باتجاه الشباك الأصفر لمكتب قطع التذاكر.. وأنا، أيضاً، أعيش ببطرسبرغ وحدها». لن يتضح مباشرة كيف سيتميز المؤلف البطرسبرغي عن بطله؛ وقد لا يكون ماندلشتام نفسه عارفاً بوضوح كلي بالأمر حين كتب ذلك في 1928. غير أن فرقاً واحداً برز على السطح بعد خمسة أعوام، بعد إجبار الزوجين ماندلشتام على الرحيل من بطرسبرغ إلى موسكو. ففي تشرين الثاني 1933، في زحمة حملة التجميع الزراعي الستالينية التي أودت بحياة أربعة ملايين من الفلاحين، وعشية حملة التطهير الكبرى التي سوف تقتل المزيد والمزيد، ألّف ماندلشتام قصيدة (286) عن ستالين:

نعيش، آذاننا صماء لا تسمع الأرض تحتنا،
لا أحد يسمع خطبنا على بعد عشر خطوات.

◆ ◆ ◆

لا نسمع إلا ذلك الجبلي القابع في الكرملين،
ذلك المجرم القاتل، جلاد الفلاحين.

◆ ◆ ◆

أصابعه مكتنزة كالديدان القميئة،
والكلمات، قاطعة وثقيلة كالرصاص، تسقط من بين شفتيه.

◆ ◆ ◆

شاربا الصرصار بزوغان بخبث
ساق الحذاء يومض بلؤم.
.. ..
.. ..
محاطاً بقطيع سفيه من رؤساء بأعناق دجاج
يتلاعب بسمات انصاف الرجال.

◆ ◆ ◆

هذا يصفر، ذاك يموء، ثالث يشرق بمخاطه.
هو الوحيد المزدهر، تكفي إشارة من إصبعه.

◆ ◆ ◆

يصك فرمانات متلاحقة مثل صف من حدوات الخيل،
فرمان للمغص، آخر لوجع الراس، ثالث للصدغ، ورابع للعين.

يدحرج أحكام الإعدام على لسانه مثل حبات التوت.

يتمنى معانقتها كما لو كانت أصدقاء حميمين من مسقط الرأس»[64].

❖ ❖ ❖

لقد اختلف ماندلشتام عن باسترناك هنا في حقيقة أنه لم يلجأ لكابتن كرزيانوفسكي طلباً للنجدة؛ لم يحاول أن يتصل بـ«البوليس، الحكومة، الدولة»، كان فعله مقتصراً ببساطة على قول الحقيقة عنهم جميعاً. لم يحاول ماندلشتام قط أن يخفي هذه القصيدة («دمّر مخطوطتك!»، بل قرأها بأعلى صوته في العديد من الغرف الموسكوفية، المغلقة بإحكام، وأحد أولئك الذين سمعوا القصيدة وشى بالشاعر وأبلغ البوليس؛ جاءه عناصر الأمن لاعتقاله ذات ليلة في أيار 1934. وبعد أربع سنوات، إثر عذاب جسدي وعقلي لا يطاق، مات في معسكر اعتقال مؤقت بالقرب من فلاديفوستوك.

تلقي حياة ماندلشتام وموته ضوءاً على بعض أعماق تراث الحداثة في بطرسبرغ ومفارقاته. منطقياً كان يتعين على هذا التراث أن يموت موتاً طبيعياً بعد ثورة أكتوبر ورحيل الحكومة الجديدة إلى موسكو. ولكن الخيانة متزايدة الخسة لتلك الثورة من قبل الحكومة ساعدت، ويا للمفارقة الساخرة! على إكساب الحداثة القديمة حياة وقوة جديدتين؛ ففي ظل الدولة التوتاليتارية الموسكوفية - الجديدة، أصبحت بطرسبرغ «الكلمة المباركة الخالية من المعنى»؛ غدت رمزاً لمجمل الوعود الإنسانية التي تخلى عنها النظام السوفييتي، وفي الحقبة الستالينية تبعثرت تلك الوعود على معسكرات الفولاغ وتُركت للأموات؛ ولكن أصداءها أثبتت أنها

عميقة بما يكفي بقاءها بعد سلاسل من جرائم القتل، بل وبرهنت أنها اطول عمراً، بالفعل، من قتلتها المجرمين أيضاً.

وفي روسيا ابريجنيف، فيما تزيد الدولة السوفييتية من تخليها حتى عن بقايا الماركسية الأممية، ومن اقترابها المضطرد من «وطنية رسمية» متعصبة، مفعمة بالتهديد والغضب، كان نقولا الأول مستعداً لاستحسانها، اكتسبت الرؤى السوريالية والطاقات اليائسة المنبثقة من العوالم البطرسبرغية السفلية أيام نقولا، حياةً خاصة بها مرة أخرى. وهذه الرؤى والطاقات جُسِّدت مجدداً في الانتشار العظيم لأدب الساميزدات Samizdat. وبالفعل فإن فكرة الساميزدات بالذات، وهو أدب يخرج من رحم الأعماق السفلية السرية، ثقافة عادت أكثر سرابية وأشد واقعية مرة أخرى من الثقافة الرسمية المحمولة على جناح دعايات الحزب والدولة. حقق الأدب البطرسبرغي - الجديد القائم على النزعة الجذرية السوريالية بداية ممتازة في 1959 - 1960. عبر مؤلف حول الواقعية الاشتراكية[65] لأندري سينيافسكي A. Sinyavsky؛ وهو يتابع حياته في كتاب «المرتفعات المتثائبة The Yawning Heights» العملاق، المراوغ، والمتألق، لألكسندر زينوفييف A. Zinoveiv («ذلك هو الأساس الذي استند إليه السوسيولوجي إيبانوف Ibanov في إنتاجه للأطروحة الأصيلة، ولكنها غير جديدة على الإطلاق، القائمة على الإطاحة بالنير التاتاري - الموغولي. فحسب هذه النظرية، حدث عكس ما هو مطلوب: بدلاً من قيامنا بتدمير القطعان التاتارية - الموغولية وطردها من أرضنا، قاموا هم بتدميرنا وطردنا امن بيوتنا ليستقروا في أماكننا إلى الأبد»)[66].

ثمة شكل آخر من الساميزدات سرعان ما تجلى عبر التظاهرات السياسية التي بدأت تتحقق في أواسط الستينيات في كل من موسكو ولينينغراد وكييف، بعد أن ظلت الدولة السوفييتية تخنقها طوال أربعين سنة. تعرضت إحدى المظاهرات الكبرى الأولى في موسكو يوم الدستور في

كانون الأول 1965 لتجاهل المارة الذين ظنوا، فيما يبدو، أنها عملية تصوير فلم ما في الهواء الطلق عن ثورة 1917»[67] ومعظم هذه التحركات قامت بها مجموعات صغيرة مثيرة للشفقة، وسُحقت مباشرة من قبل الكي. جي. بي. والرعاع الهائج، وأعقبتها عمليات انتقامية وحشية ضد المشاركين الذين عُذبوا، أرسلوا إلى معسكرات العمل، سُجنوا في مؤسسات «خاصة» للطب النفساني خاضعة إدارة البوليس. غير أن هذه التحركات، مثلها مثل «التظاهرة الطفولية المثيرة للسخرية» في ساحة قازان قبل قرن من الزمن، نجحت في أن تعلن للملأ ليس فقط أفكاراً ورسائل تتعطش روسيا تعطشاً شديداً لسماعها، بل وأنماطاً من العمل والاتصال كان مواطنوها يعرفونها جيداً ذات يوم ويتعين عليهم الآن أن يتعلموها من جديد. هاكم النداء الأخير الذي أطلقه فلاديمير دريمليوغا Vledimir Dremlyuge، عامل السكك الحديدية من لينينغراد الذي تم اعتقاله مع ستة آخرين جراء تظاهرهم عند منصة الإعدام في الساحة الحمراء بموسكو احتجاجاً على الغزو السوفييتي لتشيكوسلوفاكيا في آب 1968»:

«طوال حياتي الواعية كلها أردت ان أكون مواطناً؛ أي شخصاً يقول ما يدور بخلده بفخر وهدوء. وعلى امتداد عشر دقائق، خلال المظاهرة، كنت مواطناً، أعلم ان صوتي سيبدو نشازاً في أجواء الصمت الشامل الذي يعرف باسم «التأييد الاجماعي لسياسة الحزب والحكومة». إنني سعيد لأن الواقع برهن على وجود آخرين مستعدين لأن يعبروا عن احتجاجهم جنباً إلى جنب معي. ولو لم يكن هناك امثال هؤلاء لما ترددت في اقتحام الساحة الحمراء وحدي»[68].

«على امتداد عشر دقائق.. كنت مواطناً»: ذلك هو الإيقاع الحقيقي لحداثة بطرسبرغ، الإيقاع القائم دوماً على السخرية بالذات، ولكنه واضح

وقوي حين يبلغ مداه. إنه الصوت الملحاح،على وحدته وعزلته، للإنسان الصغير والبسيط في الساحة العامة مترامية الأطراف: «سيتعين عليك أن تحسب لي حساباً!».

خاتمة: الآفاق البطرسبرغية

حاولت في هذا المقال أن أتعقب بعض أصول وتحولات تراث بطرسبرغ في القرنين التاسع عشر والعشرين، فتقاليد هذه المدينة حداثية بامتياز، تخرج من وجود المدينة كرمز للحداثة في بحر مجتمع متخلف؛ غير أن تقاليد بطرسبرغ هي تقاليد حديثة بطريقة شاذة غير متوازنة لأنها منبثقة من الاختلال واللاواقعية اللذين اتسم بهما مشروع بطرس القائم على التحديث بالذات. رداً على ما يزيد عن قرن كامل من عمليات التحديث الوحشية المجهضة من فوق، ستبادر بطرسبرغ، عبر القرن التاسع عشر وجزء من القرن العشرين، إلى اجتراح وتغذية جملة ساحرة من تجارب التحديث من تحت، من الأسفل. وهذه التجارب هي تجارب أدبية وسياسية على حد سواء؛ ومثل لهذا التمييز لا ينطوي على أي معنى ذي شأن في مدينة وجودها بالذات عبارة عن بيان سياسي، مدينة ذات حياة يومية مشبعة بالدوافع والعلاقات السياسية.

بعد الإخفاق النبيل لحركة الرابع عشر من كانون الأول 1825، ستنبع أصالة بطرسبرغ وديناميكيتها من معين الحياة العامة لجيشها الجرار المؤلف من «بسطاء الناس الصغار». فهؤلاء يعيشون في، ومن خلال، سلسلة متصلة من التناقضات والمفارقات الجذرية العميقة. من جهة، هم، كما يقول نيتشه في «تاريخ الكسوف الحديث» المتوقع، طبقة من «بداة دولة (موظفون صغار، مستخدمون، إلخ) مشردين بلا مأوى، بلا وطن». ومن جهة ثانية، لهم جذور عميقة في المدينة التي اقتلعتهم من سائر الأماكن الأخرى. مكبلين بأغلال عبودية خدمة أسياد مستبدين أو نظم روتينية

قاتلة، عائدين من مكاتبهم ومعاملهم إلى غرف منفردة، باردة، مظلمة، شديدة الازدحام، يبدون مجسدين لكل ما سيقوله القرن التاسع عشر عن اغتراب الإنسان إزاء الطبيعة، إزاء الآخرين، وإزاء نفسه هو. غير أنهم، في لحظات حاسمة يخرجون من عوالمهم السفلية المختلفة القابعة تحت الأرض ليؤكدوا حقهم في امتلاك المدينة؛ إنهم يسعون إلى التضامن مع أفراد معزولين وحيدين آخرين، بغية جراء جعل مدينة بطرس مدينتهم هم. صحيح أنهم يتعرضون للتعذيب والشلل المقيمين بلا نهاية جراء الغنى والتعقيد اللذين يطبعان حياتهم الداخلية، غير أنهم، وتلك هي المفاجأة المثيرة لدهشة الجميع، يستطيعون، كل منهم بمفرده في معظم الأحيان، أن يخرجوا إلى الشوارع والبولفارات ليشاركوا بنشاط في عالم عام. إنهم شديدو الحساسية إزاء الغرابة المتقلبة والمؤلمة لأجواء هذه المدينة، حيث «كل ما هو صلب يتحول إلى أثير»، وحيث تفترق الأخلاقيات النهائية القصوى عن الواقع اليومي.

وفي هذا المناخ تكون قوتهم الإبداعية والخيالية محكومة بأن تقحمهم في الهُوى السحيقة للعدمية والضلال، في «وباء الأنفلونزا البطرسبرغية». غير أنهم يهتدون، بطريقة أو بأخرى، إلى ما يمكّنهم من انتشال أنفسهم من الأعماق القاتلة لمنفاهم الداخلي، ومن رؤية ما هو واقعي، ما هو صحي، ما هو صحيح وسليم، بجلاء ساطع: من تحدي الضابط، من رمي القنبلة في النهر، من إنقاذ الإنسان من براثن الرعاع، من القتال في سبيل امتلاك المدينة، من مجابهة الدولة. إن القوة الإبداعية والشجاعة الأخلاقيتين اللتين تطبعان هؤلاء البسطاء من الناس الصغار تحلقان بصورة مفاجئة مثل مسلة آمرية البحرية التي تخترق ضباب بطرسبرغ الكثيف. وفي طرفة عين يتلاشى الألق، يبتلعه التاريخ القاتم والمظلم، غير أن حيوية الشرارة واشعاعها يظلان حيث هما مقيمين في الأجواء المتجهمة.

من شأن هذه الرحلة عبر عجائب سان بطرسبرغ، عبر الصدام والتفاعل بين تجاربها في التحديث من الأعلى ومن الأسفل، أن تقدم مفاتيح ملائمة لفك بعض ألغاز الحياة السياسية والروحية في مدن العالم الثالث - في لاغوس، برازيليا، نيودلهي، مدينة المكسيك، إلخ... - اليوم. ولكن الصدام والاندماج بين أشكال الحداثة المتباينة يجريان حتى القطاعات الأكثر استكمالاً لعملية التحديث في عالم اليوم؛ فالانفلونزا البطرسبرغية مائلة لأجواء نيويورك، ميلانو، استوكهولم، تل أبيب، والخ... وهي مستمرة في الاندفاع أكثر فأكثر. يجد بسطاء الناس الصغار البطرسبرغيون، «بداة الدولة الذين لا مأوى لهم»، أنفسهم منتمين لجميع الأماكن والمدن في العالم المعاصر[69]. يستطيع تراث بطرسبرغ، كما قدمته، أن ينطوي على قيمة فريدة بالنسبة لهم. يستطيع هذا التراث أن يزودهم بجوازات سفر خيالية تخولهم اقتحام الواقع اللاواقعي للمدينة الحديثة. كما يستطيع أن يلهمهم برؤى أفعال وردود أفعال وتفاعلات رمزية تساعدهم على التحرك والتصرف كبشر وكمواطنين هناك: على اجتراح أنماط من الصراع والحوار والمجابهة المفعمة بالحماس التي من خلالها يستطيعون على الفور تأكيد ذواتهم ومجابهة بعضهم البعض وتحدي القوى التي تتحكم بهم جميعاً. ومن شأنه أن يساعدهم على أن يصبحوا «أكثر حياة» على الصعيدين الشخصي والسياسي على حد سواء في أجواء التناوب المراوغ بين الضوء والظل في شوارع المدينة، كما أعلن إنسان الأعماق السفلية لدى دوستويفسكي وكما كان هذا يأمل، أملاً يائساً، أن يكون. إن هذه هي الآفاق التي فتحتها بطرسبرغ في زحمة الحياة الحديثة قبل أي شيء آخر.

هوامش الفصل الرابع:

1- سلافيك ريفيو، 20 (1961)؛ لماذا لينين؟ لماذا ستالين؟ تيودور فون لو، (ليبنكوت، 1964)؛ بحثاً عن عالم حديث، إ. روبيرت تسيناي (نيو أمريكان لايبراري، 1967)؛ جذور الدولة الاستبدادية، بيري أندرسون، (لندن، نيولفت بوكس، 1974).

2- الأيقونة والفأس: تاريخ تفسيري للثقافة الروسية، جيمس بيلينغتون، (كنوبف، 1966).

3- الرأسمالية والحياة المادية، 1400 - 1800، فيرناند بروديل.

4- العقد الاجتماعي، الكتاب الأول.

5- تاريخ الأدب الروسي، الأمير د. س. ميرسكي، ترجمة وايتفيلد (فينتيج، 1958).

6- «تكريماً لذكرى بوشكين» في ثلاثة مفكرين (بنغوين، 1952 - 1962).

7- القيصر والشعب: دراسات في خرافات روسية، ميكائيل تشيرنيافسكي، (بال، 1961).

8- تاريخ كامبرج الاقتصادي لأوروبا (كامبرج، 1966).

9- مفكرون روس، ايسايا برلين.

10- ليالي بيضاء (1948).

11- التخطيط المعماري لمدينة سان بطرسبرغ، ايغوروف.

12- بانوراما شارع نيفسكي، ف. سادوفنيكوف (لينينغراد، مطابع بلوتو، 1967).

13- غوغول حكايات عن الخير والشر، ديفيد ماغارشاك (آنكور، 1968).

14- نيكولاي غوغول، نابوكوف، (نيودايركشنز، 1944).

15- راشيان ليتريتشور تريكوارترلي، 14، (شتاء 1976).

16- المصدر السابق، 7، (خريف 1973).

17- دوستويفسكي: بذور الثورة، 1821 - 1849، جوزيف فرانك (برنيستون، 1976).

18- روايات دوستويفسكي القصيرة الثلاث، ترجمة آندروماك أندرو (بانتام، 1966).

19- ليس بوسع اي قدر من الثقة أن ينقذ الضحية من براثن القاتل الفعلي، فالقيصر السكندر الثاني سوف يتم اغتياله وهو في عربته بالقرب من نيفسكي.

20- مؤلفات قصيرة عظيمة لدوستويفسكي، ترجمة جورج بيرد، (هارير ورو، 1968).

21- هذه العبارة بالذات صاغها في 1882، بعيد موت دوستويفسكي، المفكر والقائد الشعبوي نيكولاي ميخايلوفسكي، انظر: دوستويفسكي في النقد الأدبي الروسي، 1746 - 1956. فلاديمير سيدوروف، (أوكتاغون، 1969).

22- الحضارة والساخطون عليها، 1931، ترجمة جيمس ستارتشي (نورتون، 1962).

23- الأبناء ضد الآباء، يوجين لامبرت (أوكسفورد، 1965).

24- جذور الثورة، فنتوري، ترجمة فرانسيس هاسكيل (كنوبف، 1961).

25- المصدر السابق.

26- المصدر السابق.

27- المصدر السابق، طلائع الفكر الاجتماعي الروسي، ريتشارد هير (فينتج، 1964).

28- ترجمة بنيامين تاكر، 1913، فينتج 1970.

29- مجلة سيواني ريفيو، 1961، مقال جوزيف فرانك: «العدمية ورسائل من الأعماق».

30- الأبناء ضد الآباء، لامبرت، مصدر سابق.

31- رسائل من الأعماق، الكتاب الثاني، الفصل الأول، ترجمة رالف ماتلو (داتون، 1960).

32- دوستويفسكي في النقد الأدبي الروسي، سيدوروف، مصدر سابق.

33- انظر «رسالة من اللجنة التنفيذية لألكسندر الثالث»، نشرت في 1981/3/10.

34- دوستويفسكي وعصر التوتر، اليكس دي يونغ (سان مارتن، 1975).

35- التخلف الاقتصادي من منظور تاريخي، غريشتشنكو، (برايجر، 1965).

36- جذور الثورة، فنتوري، مصدر سابق.

37- المصدر السابق.

38- العراة: الحركات الشعبية والحكم الثوري 1793 - 1794، ألبيرت سوبول، (آنكور، 1972). البلاشفة يأتون إلى السلطة: ثورة 1917 في بتروغراد، ألكسندر رابينوفيتش، (نورتون، 1976).

39- القصر البلوري 1851 - 1936: صورة عن مشروع فكتوري، باتريك بيفر (لندن، هيو إيفيلن، 1970).

40- كارل ماركس، قصة حياته، 1918، فرانز ميهرنغ، ترجمة إدوارد فيتزجيرالد، (لندن، آلن وآنوين، 36 - 1951).

41- جيديون، مصدر سابق.

42- ملاحظات شتوية عن انطباعات صيفية، ترجمة ريتشارد لينفيلد (كرايتيريون، 1955).

43- هذا المشهد محذوف بصورة غير مبررة من ترجمة تاكر، وقد ترجمه رالف ماتلو.

44- المدينة والثورة، آناتول كوب، 1967، ترجمة توماس بورتون، (برازيلر، 1970).

45- رواية نحن لزامياتين ترجمها بيرنارد جيلبرت غويرني، ونشرت في الأدب الروسي في الفترة السوفييتية (راندوم هاوس، 1960).

46- الحياة في القصر البلوري رواية لآلان هارينغتون (كنوبف، 1958).

47- العمل والمجتمع في روسيا الانتقالية، زلنيك.

48- ثلاثة صنعوا ثورة، بيرترام وولف (بيكون، 1957).

49- تروتسكي، 1905، ترجمة آنيا بوستوك، (فينتج، 1972).

50- المصدر السابق.

51- أسف الجاسوس: قسم الإرهاب والبوليس الروسيين، بوريس نيكولايفسكي (دوران، 1934).

52- المصدر السابق.

53- ظهرت ترجمة إنجليزية انجزها جون كورنوز (غروف برس) في 1960.

54- الحداثة، دونالد فانجر (بينغوين، 1976).

55- الدماء الأولى، هاركا في (ماكميلان، 1964).

56- البطل الإيجابي في الأدب الروسي، ماثيوسون، (ستانفورد، 1975).

57- التخلف الاقتصادي من منظور تاريخي، غريشتشينكو، مصدر سابق.

58- الأيقونة والفأس، بيلينغتون، مصدر سابق.

59- انظر الهامشين 38 و52.

60- قصائد ماندلستام وهي بدون عناوين في الغالب مرقمة حسب الطبعة الروسية المعتمدة؛ وهي مأخوذة من كتاب «ماندلشتام: قصائد مختارة» (آثينيوم، 1974).

61- هذه القصيدة «منتصف الليل في موسكو»، موجودة في الأعمال الشعرية الكاملة، ترجمة بورتون رافيل وآلن بوراغو (ستيت بونيفرستي أوف نيويورك برس، 1973).

62- نثر أوسيب ماندلشتام، ترجمة كليرنس براون (نبرينستون، 1967).

63- ماندلشتام، كليرنس براون، (كامبرج 1973).

64- في الأبيات الثمانية الأولى اعتمدت ترجمة ماكس هاوارد.

65- عن الواقعية الاشتراكية، ابرام تيرتز (اسم مستعار) (بانثيون، 1960).

66- المرتفعات المتثائبة، الكسندر زينوفييف، ساميزدات 74 - 1975، ترجمة غوردون كلو (راندوم هاوس، 1979).

67- أصوات الصامتين، كورنيليا غير شتينماير، ترجمة سوزان هيكر (هارت، 1972).

68- الساحة الحمراء ظهراً، ناتاليا غوربانيفسكايا، ترجمة الكسندر ليفين، (هولت راينهارت، وينستون، 1972).

69- نيويورك تايمز بوك ريفيو، أيلول 1971، كارلينسكي.

الفصل الخامس

في غاية الرموز:
بعض الملاحظات عن الحداثة في نيويورك

إن مدينة الكرة الأسيرة... هي عاصمة الأنا، حيث تتبارى العلوم والفنون والشعر وأشكال الجنون في ظروف مثالية لإبداع عالم الواقع الظاهري وتدميره واستعادته.

... إن مانهاتان هي نتاج نظرية لم تتم صياغتها، والمانهاتانية التي يتركز برنامجها على العيش في عالم كله من اصطناع الإنسان، على الحياة في قلب الوهم والخيال... تحولت المدينة كلها إلى مصنع للتجارب التي صنعها الإنسان، حيث توقف ما هو واقعي وطبيعي عن أن يكون موجوداً.

... إن نظام الشبكة المتعامدة ذات البعدين يخلق حرية لم يسبق لأحد أن حلم بمثلها للفوضى ثلاثية الأبعاد... تستطيع المدينة أن تكون منظمة وسائبة في الوقت نفسه، متروبولاً للضياع القاسي.

... ثمة جزيرة خرافية حيث يمكن متابعة إبداع واختبار نمط حياة متروبوليتي، جنباً إلى جنب مع ما يرافقه من هندسة معمارية، في تجربة جماعية... جزيرة على غرار جزيرة غالاباغوس Galapagos ملأى بتكنولوجيات جديدة، فصل جديد من سفر بقاء الأقوى والأنسب، في معركة هي بين أجناس المكائن والآلات هذه المرة...

-ريم كولهاس Rem Koolhaas -

نيويورك المجنونة

خرجت لمشوار، بعد أسبوع في الفراش

وجدتهم يمزقون جزءاً من حيّنا.

أتجمد من قمة الرأس إلى أخمص القدم، أدوخ، أحس بالوحدة،

التحق بركب المذعنين ونتابع بعيوننا الخانعة

ذلك الفرنوق العملاق وهو يعبث على هواه بأوساخ السنين....

◆ ◆ ◆

إنها العادة في نيويورك، يُهدم كل شيء

قبل أن تتاح للمرء فرصة الاهتمام به...

◆ ◆ ◆

يُخيل إليك أن حقيقة استمرارها البسيطة

تهدد مدننا مثل حرائق عجيبة.

-جيمس ميريل James Merrill

«نقاهة مدينية»

«تتابع خطوطاً مستقيمة، تملأ حفراً وتسوّي الأرض، والمحصلة هي العدمية» (من خطاب غاضب لمسؤول كبير كان يتولى رئاسة لجنة مكلفة بكتابة تقرير عن خطط التوسع).

كان جوابي: «اعتراضي، أن ذلك، إذا أردنا الصدق، هو ما يجب أن يكونه عملنا».

-لوكوربوزييه Le Corbusier

مدينة الغد

في غابـة الرمـوز

بعض الملاحظات عن الحداثة في نيويورك

تركز إحدى الموضوعات الرئيسية لهذا الكتاب على قدر «كل ما هو صلب» في الحياة الحديثة بأن «يذوب ويتحول إلى أثير». فالمحرك الداخلي للاقتصاد الحديث، وللثقافة التي تنبثق من هذا الاقتصاد، يعدم كل ما يبدعه – من بيئات مادية، مؤسسات اجتماعية، أفكار ميتافيزيقية، رؤى فنية، وقيم أخلاقية – في سبيل خلق المزيد، في سبيل الاستمرار اللانهائي في عملية خلق العالم من جديد، وهذه الاندفاعة تجر أبناء الحداثة وبناتها جميعاً إلى فلكها، وتجبرنا جميعاً على اقتحام مسألة اكتشاف ما هو أساسي، ما هو ذو معنى، ما هو حقيقي وواقعي في الدوامة التي نعيش فيها ونتحرك. وفي هذا الفصل الختامي أريد أن أضع في الصورة، أن أستكشف وأحدد معالم بعض التيارات التي تدفقت عبر البيئة الحديثة التي تخصني، أعني مدينة نيويورك، فأعطت حياتي شكلها وطاقتها.

منذ أكثر من قرن صارت نيويورك مركزاً للاتصالات الأممية. أصبحت هذه المدينة ليس مسرحاً فقط، بل إخراجاً بحد ذاتها، عرضاً مسرحياً متعدد الوسائل، يتألف جمهوره من العالم كله. وقد أدى هذا إلى إسباغ قدر خاص من الإيقاع والعمق على الكثير مما يتم فعله وصنعه هنا. إن جزءاً كبيراً من منشآت نيويورك وأشكال تطورها خلال القرن الماضي يتطلب أن يُنظر إليه بوصفه فعلاً وتواصلاً رمزيين: فقد تم تصورها

وتنفيذها لا لمجرد تلبية حاجات اقتصادية وسياسية مباشرة، بل وبنفس القدر من الأهمية، لإطلاع العالم كله على ما يستطيع أبناء الحداثة أن يبنوه وعلى كيفية تصور الحداثة الحديثة وعيشها.

صُمم العديد من أكبر بنى المدينة إثارة، تحديداً، بوصفها تعبيرات رمزية عن الحداثة: الحديقة المركزية Central Park، جسر بروكلين، تمثال الحرية، جزيرة كوني، ناطحات سحاب مانهاتن المتعددة، مركز روكلفر، والكثير غيرها. ومناطق المدينة الأخرى مثل المرفأ، الوول ستريت، برودواي، البوري، الضفة الشرقية السفلية، قرية غرينويتش، هارلم، ساحة تايمز، شارع ماديسون، اكتسبت قدراً من الثقل والقوة الرمزيين مع مرور الزمن. أما التأثير المتراكم لهذا كله فهو أن النيو - يوركي يجد نفسه وسط غابة بودليرية من الرموز. فوجود هذه الأشكال العملاقة وانتشارها تجعل نيويورك مكاناً غريباً من أماكن العيش. ولكنها تجعله أيضاً مكاناً خطراً لأن رموزها ونزعاتها الرمزية دائبة على التقاتل الدائم فيما بينها طلباً للشمس، دائبة على الإجهاز بعضها على بعض، ودائبة على إذابة بعضها والذوبان في الأثير. وإذا كانت نيويورك غابة من الرموز فإنها غابة تعمل فيها الفؤوس والبلدوزرات باستمرار، وتنهار فيها منشآت كبرى بين الحين والآخر؛ إنها بؤرة تتجابه فيها مخلفات الغنائيات الرعوية جيوش الأشباح، وتتداخل مسرحية Love's Labour's lost فيها مع مسرحية ماكبث Macbeth، وتكون فيها أفواج من المعاني الجديدة معلقة بالأشجار المصنوعة ومتهاوية عنها.

سأبدأ هذا المقطع بمناقشة روبرت موزيس Rpbert Moses الذي امتد نشاطه العملي في الحياة العملية من أوائل العقد الثاني إلى أواخر العقد السابع من هذا القرن، والذي هو، ربما أعظم مبدعي الأشكال الرمزية في نيويورك القرن العشرين، والذي كانت لمبانيه تأثيرات كارثية مدمرة على حياتي الأولى، والذي ما زال شبحه يخيم على مدينتي حتى

اليوم. ثم سأقوم بمعاينة مؤلفات جانيت جاكوبز Janet Jacobs وبعض معاصريها، ممن أبدعوا، في قتالهم ضد موزيس، نظاماً شديد الاختلاف من النزعة الرمزية المدينية في الستينيات. وأخيراً سأعمل على إرجاع بعض الأشكال والبيئات الرمزية التي انبثقت في مدن السبعينيات. وفيما أحاول تطوير وجهة نظر محددة عن التحولات المدينية خلال العقود الأربعة الماضية، سأنشغل برسم لوحة أستطيع أن أضع نفسي فيها، ساعياً إلى التقاط جملة التحديثات والحداثات التي أنتجتني كما أنتجت العديد من الناس من حولي وجعلتنا ما نحن.

أ ـ عالم الطرق السريعة (الأوتوسترادات)

روبرت موزيس R. Moses

حين تتعامل مع متروبول مزدحم البناء، يتعين عليك أن
تشق طريقك بفأس تقطيع اللحم.
سأبقى مصراً على الاستمرار في البناء. وما عليك أنت
إلا ان تفعل ما بوسعك لتوقف اعمال البناء.

ـ كلمات مأثورة قالها روبيرت موزيس ـ

.... هي التي صححتْ موقفي من المدينة
حين قلت:
امرض حين اراهم ينشئون
جسراً جديداً كهذا كل بضعة اشهر

◆ ◆ ◆

ولا اجد وقتاً ولو
لأكتب كتاباً. فقالت لي:

◆ ◆ ◆

السلطة بيدهم، تلك هي المسألة.

ذلك هو ما تريدونه جميعاً.

❖ ❖ ❖

لدى العجز عن الإمساك بالسلطة

اعترفوا، على الأقل، بماهية السلطة

❖ ❖ ❖

لا، ليسوا مستعدين للتخلي عنها لكم!

-وليم كارلوس W. Carlos «الوردة» -

يـا لأبـي الهـول المـصنوع مـن الاسمنـت والألمنيـوم الـذي اخترق جماجمهم والتهم ادمغتهم وعقولهم!....

يا له من إله ساميّ لا يُعبد إلا عبر تقديم القرابين من الأطفال.

مولع بالبناء حتى جعله قدراً!

-آلن غينسبرغ Allen Ginsberg «عواء»-

من بين الصور والرموز الكثيرة التي أضافتها نيويورك إلى كنز الثقافة الحديثة، شكلت صورة الدمار والخراب الحديثين إحدى أكثرها إثارة للدهشة في السنوات الأخيرة. بل أن البرونكس The Bronx، حيث ترعرعت، قد غدا كلمة دولية دالة على جملة الكوابيس المتراكمة في عصرنا هذا: كوابيس المخدرات والعصابات والحرائق وجرائم القتل والأعمال الإرهابية وآلاف المباني المهجورة، والأحياء التي انقلبت إلى مزابل وأرض يباب مطرزة بالطوب. ومصير البرونكس المرعب هذا عاشه، وإن لم يفهمه، مئات بل آلاف راكبي الدراجات يومياً في تعاملهم مع أوتوستراد كروس - برونكس الذي يخترق مركز القصبة. وهذا الطريق، رغم ازدحامه

بحركة المرور الكثيفة ليلاً ونهاراً، سريع، سريع جداً، أما حدود السرعة فغالباً ما يجري انتهاكها بصورة روتينية، حتى عند منحدرات الدخول والخروج الملتوية شديدة الخطورة، ثمة أرتال من الشاحنات العملاقة التي يسوقها سائقون عدوانيون متجهمون تهيمن على خطوط الرؤية؛ والسيارات تدخل وتخرج في تعاملها المجنون مع الرتل: يبدو كأن الجميع على هذا الطريق مسكون بشيطان يائس لا يمكن ضبطه يلح على الخروج من البرونكس بأقصى سرعة يمكن للدواليب أن تدور بها. إن نظرة سريعة إلى منظر المدينة شمالاً وجنوباً - من الصعب التقاط ما هو أكثر من نظرات سريعة لأن معظم الطريق يقع في مستوى دون مستوى الأرض ومحاط بأسوار من الطوب يصل ارتفاعها إلى عشر أقدام - من شأنها أن توحي بالسبب: ثمة مئات من المباني المجمدة المهجورة وأكوام البقايا المحروقة والمتفحمة للأبنية، ثمة عشرات الأحياء التي ليس فيها سوى حجارة الطوب المحطمة وأكوام القمامة.

عشر دقائق على هذا الطريق، وهي محنة حقيقية بالنسبة لأي إنسان، تشكل رعباً استثنائياً بالنسبة لأولئك الذين يتذكرون البرونكس كما كان فيما مضى: أولئك الذين يتذكرون هذه الأحياء وهي مفعمة بالحياة والازدهار، حتى جاء هذا الطريق بالذات ليخترق قلبهم وليجعل البرونكس، قبل كل شيء، مكاناً لا بد من هجره والخروج منه. وينظر أطفال البرونكس مثلي أنا، فإن هذا الطريق مثقل بمفارقة ساخرة خاصة: فيما نحن متسابقون عبر عالم طفولتنا، مسرعين بغية الوصول إلى مخرج، فرحين لرؤية النهاية منظورة، لسنا نظارة متفرجين فقط بل ومشاركين فعالين في عملية التدمير الدائبة على تمزيق قلوبنا. نشرق بالدموع ونضغط على دواسة البنزين بأقدامنا.

إن روبيرت موزيس هو الذي جعل هذا كله ممكناً. حين سمعت آلن غينسبيرغ أواخر الخمسينيات يسأل: «متى كان أبو الهول المصنوع من

الإسمنت والألمنيوم ذلك؟»، أحسست على الفور، حتى وإن لم يكن الشاعر عارفاً بالأمر، أن موزيس كان هو المقصود. فمثله مثل مولوخ (ذلك الإله السامي المولع بقرابين الأطفال) الذي «تسلل مبكراً إلى روحي» لدى غينسبيرغ، كان روبيرت موزيس مع أشغاله العامة قد توغل في حياتي قبيل بار ميتزواح، وساعد على وضع حد لطفولتي. ظل حاضراً بطريقة متسامية غامضة. فكل شيء كبير شيد في نيويورك وحولها بدا من عمله هو بشكل ما: جسر تريبورو، أوتوستراد الضفة الغربية، عشرات الطرق العريضة المشجرة في وست تشستر، ولونغ آيلاند، بلاجات جونز أورتشارد، العديد من الحدائق، الأحياء السكنية الجديدة، مطار ايدلوايلد (وقد أصبح الآن يحمل اسم كندي) شبكة من السدود ومراكز توليد الطاقة الهائلة بالقرب من شلالات نياغارا؛ وتبدو القائمة أطول من أن تنتهي. كان قد أطلق حدثاً انطوى على سحر استثنائي بالنسبة لي: معرض 1939 - 1940 العالمي الذي زرته وأنا في رحم أمي والذي كانت صورته الأنيقة المجسمة تزيّن شقّتنا بأشكال عديدة: برامج، بيارق، بطاقات بريدية، منافض سجائر، وترمز إلى المغامرة الإنسانية، إلى التقدم، إلى الإيمان بالمستقبل، إلى سائر المثل البطولية التي حملها العصر الذي ولدت فيه.

ولكن موزيس، في ربيع وخريف 1953، بدأ ينيخ بثقله على حياتي بطريقة جديدة: أعلن عن انه موشك على شق أوتوستراد هائل، لم يسبق له مثيل من حيث الضخامة، من حيث التكاليف، ومن حيث مدى صعوبة الإنشاء، يخترق قلب حينا. في البدء لم نصدق النبأ؛ بدا وكأنه قادم من عالم آخر. أولاً لم يكن أي منا يملك سيارة: كان الحي نفسه والأنفاق المفضية إلى مركز المدينة يحددان شكل تدفق حيواتنا. أضف إلى ذلك: حتى إذا كانت المدينة - أو ربما الدولة - بحاجة إلى الطريق (فمركز القوة في عمليات موزيس لم يتجل بوضوح الا في ذهن موزيس بالذات) فإن الطرفين، أعني المدينة والدولة، لم يكن بوسعهما أن يعنيا ما بدت القصص

منطوية عليه: إن الطريق سوف يخترق مباشرة بضع أحياء عريقة، مستقرة مزدحمة بالسكان مثل حينا وينسفها، أن ما لا يقل عن ستين ألفاً من الكادحين والفئات الدنيا من الطبقة الوسطى، بأكثريتهم اليهودية ولكن معهم أعداداً غير قليلة من الإيطاليين والإيرلنديين والزنوج، سوف يتم طردهم من بيوتهم. أصيب يهودي البرونكس بنوع من الحيرة والارتباك: هل يمكن ليهودي مثلنا أن يفعل هذا بنا؟ (لم تكن لدينا أية فكرة عن أي نوع من اليهود كان موزيس هذا أو عن مدى إعاقتنا لمخططاته). كنا واثقين من أن شيئاً من ذلك لن يحصل هنا، في أمريكا بالذات، حتى لو كان موزيس غير مبال بما يفعل. كنا ما نزال نستمتع ببقايا إشعاعات الصفقة الجديدة New Deal: كانت الحكومة حكومتنا نحن، ولا بد لها من أن تهب إلى نجدتنا في اللحظة الأخيرة. ولكننا ما إن بدأنا، بالكاد، نستفيق من حيرتنا، حتى فوجئنا بالرفوش البخارية والبلدوزرات، وبالناس وهم يتلقون الإنذارات التي تحثهم على الرحيل بأسرع ما يمكن. كان الناس ينظرون بذهول إلى آلات التدمير والهدم، إلى الشوارع المتلاشية، إلى بعضهم البعض، ويرحلون؛ لقد جاء موزيس واخترق كل الأشياء؛ وما من قوة زمنية أو روحية كانت قادرة على اعتراض سبيله.

طوال عشر سنوات امتدت من أواخر الخمسينيات إلى أوائل الستينيات، ظل مركز البرونكس يتعرض لعمليات الطرق والنسف والسحق؛ كنت، ومعي أصدقائي، أقف على متراس الفراندكونكورس، حيث كان الشارع رقم 174، وأراقب سير العمل؛ كتل الرفوش والبلدوزرات البخارية العملاقة وأكوام الركائز الخشبية والقضبان الفولاذية ومئات العمال بقبعاتهم المعدنية ذات الألوان المختلفة؛ غابة الفرانيق الكبيرة الممتدة بأعناقها الطويلة إلى ما فوق أعلى السطوح في البرونكس، هدير الانفجارات والهزات اللاحقة، أكوام مزق الصخور المخلوعة من أماكنها حديثاً، أمداء الدمار الممتدة أميالاً إلى الشرق والغرب تتجاوز حدود

البصر؛ فأُصاب بالذهول وأنا أرى حيّنا العادي الجميل وقد جرى تحويله إلى أكوام جليلة ومثيرة من الركام.

وجدت نفسي فوراً حين اكتشفت بيرانيسي في الكلية. أو كنت أعود من مكتبة كولومبيا إلى موقع العمل لأجد نفسي في قلب الفصل الأخير من مسرحية فاوست لغوته (عليك أن تعترف بفضل موزيس الذي أغناك بالأفكار!) غير أن ما كان يجري هنا لم يكن ينطوي على أي انتصار إنساني للتعويض عن الدمار. حقاً، حين تم إنجاز البناء كان الخراب الحقيقي للبرونكس قد بدأ لتوه. باتت أميال الشوارع على امتداد الأوتوستراد مخنوقة بجحيم من الغبار والروائح الكريهة والضجيج – ولا سيما بهدير شاحنات لم يسبق للبرونكس أن رأى مثلها من حيث الحجم والقوة، شاحنات تزلزل شحنات ثقيلة عبر المدينة بغية إيصالها إلى لونغ آيلاند أو نيوانجلند، إلى نيوجيرسي وسائر النقاط الجنوبية، في ساعات النهار والليل كلها. شقق سكنية ظلت مستقرة وثابتة طوال عشرين سنة أفرغت، بين عشية وضحاها في الغالب، أسر زنجية وإسبانية (أمريكية وسطى وجنوبية) كبيرة تحت خط الفقر، أسر هارية من أحياء أشد فقراً، نُقلت بالجملة، تحت إشراف وزارة الرعاية الاجتماعية غالباً، هذه الوزارة التي كانت تدفع أجوراً متورمة، إلى هنا، مما أدى إلى نشر الرعب وتسريع عملية الهروب. وفي الوقت نفسه كانت الإنشاءات قد دمرت عدداً كبيراً من الأسواق التجارية، كما قطعت الباقي عن زبائنها، مما أبقى أصحاب المحلات التجارية ليس فقط عند حافة الإفلاس، بل وبالغي الهشاشة المتزايدة إزاء الجريمة في عزلتهم المفروضة بالقوة. كانت سوق القصبة الكبيرة المفتوحة الموازية لشارع بالنيت، هذه السوق التي ما تزال مزدهرة في أواخر الخمسينيات، قد تقطعت أشلاءً. وبعد عام واحد حين وصل الأوتوستراد تطاير ما بقي منها مع أعمدة الدخان. وهكذا فإن البرونكس المهجور، المستنزف اقتصادياً والمحطم عاطفياً – فالجروح الداخلية

العميقة كانت أسوأ من الخراب المادي على هوله - بات ناضجاً لسائر النوابض اللولبية المرعبة الملازمة للآفة المدينية.

بدا موزيس متباهياً بمجد الدمار. فحين سئل بعد إنجاز أوتوستراد كروس - برونكس عما إذا لم تكن الأوتوسترادات الشبيهة تثير مشكلات إنسانية خاصة أجاب بنفاذ صبر قائلاً: «لا ينطوي الأمر إلا على القليل من الصعوبة. ثمة شيء من الإزعاج ولكنه مبالغ به!». وبالمقارنة مع أوتوستراداته الريفية والحضرية السابقة كان الفرق الوحيد هنا كامناً في حقيقية «وجود عدد أكبر من البيوت في الطريق.. عدد أكبر من الناس يشكلون حجر عثرة؛ ذلك هو كل ما في الأمر!» وتباهى قائلاً: «حين تتعامل مع متروبول مزدحم البناء، يتعين عليك أن تشق طريقك بفأس تقطيع اللحم»[1]. تكفي المساواة اللاشعورية هنا - المساواة بين أجساد حيوانات يجب تقطيعها وتحويلها إلى طعام وبين «بشر يشكلون حجر عثرة» - لقطع الأنفاس. لو بادر آلن غينسبيرغ إلى وضع صور بلاغية مماثلة على شفتي مولوخه، لظلت اللعنات تلاحقه إلى الأبد: لبدا الأمر شديد الوطأة ولا يُطاق ببساطة. أما نزوع موزيس إلى القسوة البالغة المتطرفة، إضافة إلى تألقه الرؤيوي وطاقته المهووسة وطموحه المجنون، فقد مكنه من اكتساب شهرة شبه خرافية أو أسطورية عبر السنين. بدا حلقة أخيرة في رتل طويل من بناة ومدمرين عمالقة في التاريخ وفي الميثولوجيا الثقافية: رتل لويس الرابع عشر، بطرس الأكبر، البارون هاوسمان، جوزيف ستالين (على الرغم من عدائه الشديد للشيوعية كان موزيس مولعاً بعبارة ستالين التالية: لا تستطيع أن تعد طبقاً من الأومليت بدون أن تكسر البيض)؛ بوغسي سيغل (كبير بناة الرعاع، مبدع لاس فيجاس)، هوي لونغ (كينغ فيش)؛ رتل تيمورلنك مارلو، فاوست غوته، الكابتن آحاب، السيد كورتز، المواطن كين. فعل موزيس كل ما بوسعه ليرقى إلى مرتبة أسطورية من حيث الضخامة، بل وصار يستمتع بشهرته المتزايدة كبعبع مخيف، الأمر الذي من شأنه،

حسب اعتقاده، أن يخيف الجمهور وأن يبعد الخصوم المحتملين عن الطريق.

ولكن الأسطورة التي قام بنسجها أسهمت، آخر الأمر، ولو بعد أربعين سنة، في تدميره: جلبت له آلاف العداوات الشخصية كان بعض حامليها، بالمناسبة بالقدر نفسه من التصميم وغزارة الموارد مثل موزيس نفسه، شديدي الانزعاج منه ومتحمسين حماساً كبيراً لإيقاف الرجل مع آلاته عند حده. ونجح هؤلاء أخيراً، في أواخر الستينيات مما أدى إلى إيقاف موزيس عند حده وحرمانه من صلاحية البناء، غير أن مبانيه ما زالت تطوقنا، وروحه ما زالت تقض مضاجعنا على صعيدي الحياة العامة والخاصة.

من السهل أن نتوقف طويلاً، وطويلاً جداً، عند سلطان موزيس وأسلوبه الشخصيين. ولكن من شأن مثل هذا التأكيد أن يميل إلى إغفال أحد المصادر الرئيسة لنفوذه الواسع: قدرته على إقناع جمهور كبير بأنه لم يكن سوى أداة بيد قوى تاريخية عالمية غير شخصية: الروح المتحركة للحداثة. طوال أربعين سنة ظل قادراً على التماس رؤيا ما هو حديث، فالاعتراض على جسوره، أنفاقه، أوتوستراداته، أحيائه السكنية الجديدة، سدود الطاقة لديه، مدنه الرياضية، مراكزه الثقافية، كان، أو بدا، اعتراضاً على التاريخ، على التقدم، على الحداثة بالذات. قلة فقط، ولا سيما في نيويورك، كانت مستعدة لأن تفعل ذلك. عزف موزيس على وتر وظل طوال قرن من الزمن، بالغ الحساسية لدى أهالي نيويورك: هَوَس التماهي مع التقدم، مع التجديد والإصلاح، مع التحويل الأبدي للعالم والذات؛ ذلك الهوس الذي أطلق عليه هارولد روزنبرغ اسم «تقليد ما هو جديد»، حين قال: «ثمة أناس يحبون أشياء كما هي، لا أستطيع إعطاءهم أي أمل. يتعين عليهم أن يبتعدوا أكثر فأكثر. هذه ولاية كبرى عظيمة وهناك ولايات أخرى. فليذهبوا إلى جبال الروكي»[2] كم هو عدد يهود البرونكس، بؤرة

سائر أشكال النزعات الراديكالية الثورية، الذين كانوا مستعدين للقتال دفاعاً عن قدسية «الأشياء كما هي»؟ كان موزيس يحطّم عالمنا غير أنه بدا كما لو كان يعمل باسم قيم كنا شديدي التمسك بها واحتضانها.

أتذكر نفسي مطلاً على ورشة إنشاء أوتوستراد كروس - برونكس، أذرف الدموع على حينا (الذي تنبأت بمستقبله بدقة كابوسية)، أقسم على عدم النسيان والثأر، وأتصارع في الوقت نفسه، مع جملة من الإشكاليات والتناقضات التي عبّر عنها صنيع موزيس. فالغراند كونكورس الذي من أعاليه كنت أراقب وأفكر متأملاً، كان الشيء الأقرب من البولفار الباريسي في قصبتنا. ومن بين أكثر ملامحه إثارة كانت صفوف طويلة من البنايات السكنية الزاهية الكبيرة التي شيدت في الثلاثينيات وهي بسيطة ونظيفة بأشكالها الهندسية، سواء أكانت زوايا هندسية حادة أم ذات انحناءات حيوية لطيفة؛ زاهية الألوان بحجارتها ذات الألوان المتضاربة؛ مزركشة بقضبان الكروم المتراقصة بشكل أخاذ مع مساحات واسعة من الزجاج؛ مفتوحة للنور والهواء وكأنها تدعو إلى حياة متيسرة لا للفئات النخبوية فقط بل لنا جميعاً. كان أسلوب هذه المباني، وهو يعرف الآن باسم فن ديكو Art Deco، يطلق عليه «الحداثة» في أوجها. ففي نظر أبويّ اللذين كانا يعتزان بوصف أسرتنا بـ«الحداثة»، كانت مباني الكونكورس تمثل قمة الحداثة. لم نكن نستطيع أن نتحمل نفقات العيش في تلك البنايات - على الرغم من أننا كنا نعيش في بناية صغيرة متواضعة، ولكنها مع ذلك «حديثة» باعتزاز، واقعة على الوادي - ولكننا كنا نستطيع أن نستمتع بالنظر إليها مجاناً، مثل أرتال البواخر عابرات المحيطات المتألقة البهية الراسية في ميناء المدينة. (تبدو البنايات الآيات أشبه بسفن حربية ملأى بالأصداف في مرفأ جفّ ماؤه، في حين أن عابرات المحيطات نفسها قد انطفأت).

حين رأيت إحدى أحب هذه البنايات إلى نفسي وهي تُدمر كرمى لعين الطريق أحسست بأسى، أرى الآن، أنه - أي الأسى - متأصل في

الحياة الحديثة. فكثيراً ما يكون ثمن الحداثة الجارية المتوسعة متمثلاً بتدمير ليس فقط جملة المؤسسات والبيئات «التقليدية» «مما قبل الحداثة»، بل - وهنا تكمن المأساة الحقيقية - وكل ما هو مفعم بالحيوية وزاخر بالجمال في العالم الحديث نفسه. فهنا، في البرونكس، كانت حداثة بولفار المدينة تتعرض، بفضل روبيرت موزيس، للإدانة بوصفها بالية وعقيم، وتُنسف أشلاءً، جراء حداثة الأوتوستراد الذي يصل بين ولايتين. يا له من ترانزيت! لقد تبدت مسألة أن أكون حداثياً أكثر إشكالية وأشد انطواء على المخاطر، مما سبق لي أن لُقِّنت من قبل.

❖ ❖ ❖

وكيف كانت الطرق المفضية إلى أوتوستراد كروس - برونكس؟ كانت الأشغال العامة التي نظمها موزيس منذ العشرينيات وصاعداً تعبيراً عن رؤيا - أو عن سلسلة رؤى - عما يمكن ويجب أن تكونه الحياة الحديثة. أريد التوقف عند الأشكال المميزة للحداثة التي حددها موزيس وحققها لأصل إلى تناقضاتها الداخلية، لتياراتها الخفية المشؤومة - التي انفجرت لتغطي وجه الأرض في البرونكس - ومعناها وقيمتها الدائمين بالنسبة للبشر الحديثين.

كان إنجاز موزيس العظيم الأول، عند نهاية العشرينيات، متمثلاً بخلق عالم يختلف جذرياً عن أي شيء وُجد من قبل في أي من الأمكنة: حديقة جونزبيتش العامة في لونغ آيلاند خلف حدود مدينة نيويورك مباشرة على ضفة الأطلسي.

وهذا الشاطئ الذي دُشن في صيف 1929، واحتفل بالذكرى الخمسين له قبل قليل، فسيح بحيث يتسع، وبسهولة، لنصف مليون إنسان

في يوم أحد تموزي بدون أي إحساس بالتخمة أو الازدحام. وسمته الأكثر إثارة كمشهد تكمن في رحابته وشكله: إنه منبسط، ومغطى برمال ناصعة البياض وممتد حتى خط الأفق عبر مجال فسيح ومستقيم؛ ينتهي من جهة بزرقة البحر الصافية النقية اللانهائية، ومن الجهة الأخرى بالخط البني المتصل الحاد لبولفار برودووك. وهذا الامتداد الأفقي العظيم للكل منقط باثنين من حمامات آرت ديكو الأنيقة وهما مبنيان بالخشب والطوب والحجر، وببرج مائي عملاق أشبه بالنصب التذكاري، يتوسط الحمامين في منتصف الحديقة، وهو يُرى من الجهات كلها إذ يعلو مثل ناطحة للسحاب مذكراً بجلال لأشكال الحضرية الخاصة بالقرن العشرين التي تكملها هذه الحديثة وتنفيها في الوقت نفسه. يقدم شاطئ جونز (جونز بيتش) عرضاً مبهراً لأشكال الطبيعة الأولية - للأرض والشمس والماء والسماء - ولكن الطبيعة تتجلى هنا بنقاوة أفقية مجردة وبوضوح متألق يستحيل على ما عدا الثقافة خلقها بهما.

نستطيع تذوق إبداع موزيس أكثر حين ندرك (كما يشرح كارو بكثير من الحيوية) كم من هذا الفراغ كان مستنقعاً وأرضاً يباباً، كان غير قابل للطرق وغير مؤهل لاحتلال مكانه في الخرائط، حتى جاء موزيس؛ ومدى بهاء التحول الذي أدخله خلال ما لا يزيد عن عامين فقط. ثمة نوع آخر من النقاء يشكل عاملاً حاسماً بالنسبة لشاطئ جونز. ليس هناك أي تطفل من جانب البيزنس أو التجارة الحديثتين هنا: لا فنادق، لا كازينوهات، لا حافلات، لا قوارب، لا قفزات مظلية، لا آلات لعب، لا مكبرات صوت، لا أكشاك سندويش النقانق، لا أضواء نيون، لا قمامة أو ضجيج عابر أو فوضى(*). ذلك هو السبب الكامن وراء بقاء أجواء الشاطئ

(*) ولكن رجال الأعمال الأمريكيين لا ييأسون على الإطلاق. ففي أيام نهاية الأسبوع يظهر موكب متصل من الطائرات الصغيرة فوق الشاطئ لتكتب في السماء إعلانات عن فضائل لمختلف أنواع الصودا أو الفودكا، أو الديسكو وصالات الجنس؛ عن الساسة

هادئة هدوءاً ملفتاً للنظر حتى حين يكون مملوءاً بحشد لا يقل عن حشد بيتسبورغ Pittsburgh. وهذا الشاطئ يشكّل نقيضاً صارخاً لجزيرة كوني التي لا تبعد إلا بضعة أميال إلى الغرب والتي أصبحت فور تدشينها وطناً لأبناء الطبقة الوسطى. فالكثافة والحدة، الضجيج والحركة الفوضويتين، الحيوية المتأصلة، وهي كلها سمات تعبر عنها صور ويغي Weegee الفوتوغرافية ورسوم ريجينالد مارش Reginald March، ويحتفل بها رمزياً في «جزيرة كوني تخص العقل» للورنس فيرلينغيتي Lawrence Rerlinghetti، قد تم مسحها من خريطة المشهد الرؤيوي لشاطئ جونز(*).

ما الذي يمكن لـ«جزيرة كوني» أن تشبهه؟ سيكون من الصعب التعبير عن ذلك شعراً، أو عبر أي نوع من أنواع اللغة الرمزية المعتمدة على الحركة والتعارض الدراميين في تأثيرها. غير أننا نستطيع أن نرى صيغة في الرسوم التخطيطية لموندريان Mondrian، وفي النزعة المينيمالية التي سادت في الستينيات لاحقاً، فيما نجد أن تموجاته اللونية تنتمي إلى التراث العظيم للمشاهد الكلاسيكية الجديدة بدءاً ببوسان Poussin، وانتهاء بميلتون آفيري Milton Avery، مروراً بماتيس Matisse الشاب. ففي أي يوم مشمس ينقلنا شاطئ جونز إلى الأجواء الرومانسية العظيمة للبحر الأبيض المتوسط، للإشراق الأبولوني، للإضاءة الكاملة الخالية من أية ظلال، للهندسة الفضائية، للأمداء المتصلة الممتدة نحو أفق لا نهائي. وهذه الأجواء الرومانسية قديمة قدم أفلاطون على الأقل. وما كوربوزيه

المحليين ومعارضيهم، ما من أحد، بمن في ذلك موزيس، استطاع أن يحدد أسلوباً لإبعاد التجارة والسياسة عن السماء.

(*) تلخص جزيرة كوني ما يطلق عليه المعماري الهولندي، ريم كولهاس Rem Koolhaas: «ثقافة الازدحام» ففي نيويورك المجنونة: بيان لاحق عن مانهاتن، يرى كولهاس جزيرة كوني نموذجاً أصلياً، نوعاً من البروفة، عن «أبراج المدينة» العامودية بحدة في مانهاتن، ويعارضها بالامتداد الأفقي الجذري لشاطئ جونز الذي لا يقطعه فيؤكده إلا برج خزان الماء الذي هو المبنى العامودي الوحيد المسموح به هناك.

Corbusier إلا داعيتها الحديث الأكثر حماساً والأشد نفوذاً. ففي العام الذي شهد تدشين شاطئ جونز بالذات، قبيل الانهيار (الكساد) الكبير، يقدم كوريوزيه تأصيلاً لحلمه الحديث الكلاسيكي قائلاً:

«إذا قارنا نيويورك باستانبول، فلنا أن نقول إن الأولى جائحة وبائية والثانية فردوس على الأرض. «نيويورك مثيرة ومنغّصة. تلك هي حال جبال الألب؛ تلك هي حال أية عاصفة؛ تلك هي حال أية معركة. ليست نيويورك جميلة، وهي حين تحفز نشاطاتنا العملية، إنما تجرح إحساسنا بالسعادة والفرح...

«تستطيع أية مدينة أن تطغى علينا بخطوطها المنكسرة؛ فالسماء ممزقة بخارطتها المرقعة. أين سنجد ملاذاً نسترخي فيه؟...

«ما إن تسير شمالاً حتى تجد الأبراج اللولبية المقوسة للكاتدرائيات وهي تعكس احتضار اللحم الحي، الأحلام الواخزة للروح، الجحيم والمَطْهَر، فضلاً عن غابات السرو المرئية عبر الأضواء الشاحبة والضباب البارد.

«أجسادنا تطلب الشمس.

«ثمة أشكال معينة تنشر الظلال»[3].

يتطلع كوريوزيه إلى بنى من شأنها أن تستحضر أخيلة الجنوب الصافية الأفقية بدلاً من وقائع الشمال الظليلة الضاجة بالصخب. وشاطئ جونز، خلف أفق ناطحات سحاب نيويورك مباشرة، يشكل تجسيداً مثالياً لهذا الرومانس. ومن المفارقات الباعثة على السخرية أن مشروع موزيس الناجح الأول وهو الذي ظل شديد الاعتماد على الصراع والنزاع الدائمين، على الشتورم والدرانغ (Sturm und Drang)، وهو

المشروع الذي يبدو هو نفسه شديد الاعتزاز به بعد نصف قرن، كان انتصاراً للرخاء والسكون والترف Luxe, Calme et votupé. ليس شاطئ جونز إلا مسكبة ورد لهذا المواطن كون.

إن طرق موزيس العريضة التي تربط الولايات شمالاً وجنوباً، تلك التي تخرج من كوينز إلى شاطئ جونز وما بعده، فتحت بعداً جديداً للغنائيات الرعوية الحديثة. فهذه الطرق المنسابة بلطف والمرسومة بصورة فنية، وإن صارت تبدو مهترئة قليلاً بعد نصف قرن من الزمن، ما زالت بين أجمل الأشياء في العالم. غير أن جمالها (كما في حال طريق كاليفورنيا الساحلي أو الشريط الأبالاشي مثلاً) لا ينبع من البيئة الطبيعية المحيطة بالطرق بل من البيئة المصطنعة للطرق نفسها. حتى لو ظلت هذه الطرق العريضة عديمة الجدوى وغير مفضية إلى أية أماكن، فإنها ستبقى مشكِّلة نوعاً من المغامرة بحد ذاتها. وهذا صحيح بشكل خاص بالنسبة للطريق العريض الشمالي الذي اخترق المزارع الفخمة التي خلدها سكوت فيزجيرالد Scott Fitzgerald في غاتسبي العظيم The Great Gatsby (1925)(*).

تمثل مشاهد موزيس اللونغ آيلاندية الأولى محاولة حديثة لإعادة خلق ما وصفه راوي فيتزجيرالد على الصفحة الأخيرة من الرواية بـ«الجزيرة القديمة التي ازدهرت ذات يوم لإمتاع أعين البحارة الهولنديين؛ الصدر الحنون الأخضر الطازج للعالم الجديد». ولكن موزيس لم يوفر هذا الصدر إلا عبر ذلك الرمز العزيز جداً على قلب غاتسبي: أي الضوء الأخضر. فطرق

(*) أدى هذا إلى صراع مرير مع أصحاب المزارع ومكن موزيس من اكتساب شهرة كمدافع عن حق الشعب في الحصول على الهواء الطلق، على الفراغ وعلى حرية الحركة. كتب أحد المهندسين بعد نصف قرن يقول: «كان العمل مع موزيس مثيراً، فقد كان يجعلك تحس بأنك جزء من شيء كبير. فأنت تقاتل في سبيل الشعب ضد أصحاب المزارع الأغنياء والمشرّعين الرجعيين.... كانت أشبه بالحرب». غير أن الأرض التي استباحها موزيس لم تكن في الحقيقة إلا بيوتاً صغيرة وبساتين عائلية.

موزيس العريضة لا يمكن الإفادة منها إلا في السيارات: إن أنفاقها كانت واطئة عن عمد حتى لا تبادر وسائط النقل العامة من الحافلات العالية إلى جلب الجماهير الشعبية من المدينة إلى الشاطئ. كانت تلك حديقة تقنية - رعوية بامتياز. مفتوحة فقط أمام أولئك الذين يملكون أحدث الآلات - تذكروا أن هذا كان عصر حرف T النموذجي - وشكلاً فريداً من أشكال تخصيص الأمكنة العامة وتحويلها إلى ملكية خاصة. استخدم موزيس أسلوب التصاميم المادية وسيلة للفرز الاجتماعي، لإبعاد جميع من لا يملكون عجلات تخصهم. كان موزيس الذي لم يتعلم قيادة السيارات قط يغدو ممثل ديترويت وحامل شعارها في نيويورك. غير أن عالمه الأخضر الجديد لم يقدم للأكثرية الساحقة من النيويوركيين إلا ضوءاً أحمر.



يجب النظر إلى شاطئ جونز وطرق موزيس الأولى في لونغ آيلاند في سياق النمو المثير لفعاليات وصناعات ملء أوقات الفراغ خلال الهبة أو الفورة الاقتصادية في العشرينيات. كانت مشاريع لونغ آيلاند هذه ترمي إلى فتح عالم رعوي خلف حدود المدينة مباشرة، عالم خاص بأيام العطل واللعب واللهو؛ لأولئك الذين كانوا يملكون الوقت والوسيلة اللازمتين للخروج. أما التحولات التي طرأت على مشاريع موزيس في الثلاثينيات فلا بد من النظر إليها في ضوء انقلاب كبير شهده معنى البناء بالذات. فخلال الكساد الكبير، لدى انهيار التجارة والصناعة الخاصتين، لدى زيادة البطالة الجماعية وأسباب اليأس، جرى قلب الإنشاءات من مشروع خاص إلى مشروع عام، وإلى ضرورة عامة بالغة الجدية والإلحاح. إن معظم، بل كل، الأشياء الجدية التي شيدت في الثلاثينيات - الجسور، الحدائق، الطرق،

الأنفاق، السدود - قامت على أموال فيدرالية تحت إشراف وكالات كبرى تابعة لـ«الصفقة الجديدة» (New Deal) مثل: CWA، TVA، FSA، CCC، PWA. وهذه المشاريع خُططت من أجل بلوغ أهداف اجتماعية معقدة ومدروسة بعناية. كانت، أولاً، ترمي إلى خلق فرص عمل، إلى زيادة الاستهلاك وحفز القطاع الخاص. وكان من شأنها، ثانياً، أن تعيد ملايين العاطلين إلى العمل ثانية، وأن تسهم في التماس السلم الاجتماعي؛ كما كان من شأنها، ثالثاً، أن تسرّع اقتصاديات الأقاليم التي شيدت فيها فتمركزها وتحدثها، بدءاً بلونغ آيلاند وانتهاءً بأوكلاهوما. وكانت قادرة، رابعاً، على توسيع معنى «ما هو عام» (The Public)، وعلى تقديم أمثلة رمزية عن كيفية توفير إمكانية إغناء الحياة الأمريكية على الصعيدين المادي والروحي من خلال وسيلة الأشغال العامة. وأخيراً كانت مشاريع الصفقة الجديدة العظيمة القائمة على استخدام تكنولوجيات حديثة مثيرة تمسرح الوعد بمستقبل مجيد يوشك على البزوغ، عند الأفق؛ بيوم جديد ليس للقلة من أصحاب الامتيازات فقط بل للشعب ككل.

ربما كان موزيس أول من التقط الإمكانيات الهائلة التي انطوى عليها التزام إدارة روزفلت بالأشغال العامة في أمريكا؛ التقط أيضاً، مدى تعرض عملية صياغة مصائر المدن الأمريكية للحسم في واشنطن من هذه اللحظة. فنظراً لتوليه منصب المسؤول عن حدائق المدينة والولاية في وقت واحد، أقام موزيس علاقات حميمة ودائمة مع أكثر مخططي الجهاز البيروقراطي التابع للصفقة الجديدة نشاطاً وإبداعاً. تعلم فن استجرار ملايين الدولارات من الحسابات الفيدرالية خلال فترة زمنية قياسية. ثم بادر، عبر استخدام هيئة أركان مؤلفة من أفضل المخططين والمهندسين (من طوابير العاطلين عن العمل معظم الأحيان)، إلى تجنيد جيش من القوة العاملة يتألف من ثمانين ألفاً وراح يعمل وفق برنامج شديد التكثيف لإحياء حدائق المدينة الـ 1700 (وقد كانت أسوأ حالاً مما هي الآن جراء

كارثة الكساد). وخلق مئات جديدة، إضافة إلى المئات من الملاعب والمشرات من حدائق الحيوانات. أنجز موزيس مهمته مع حلول نهاية عام 1934. لم يكتف بإبداء مهارة فائقة في الإدارة والتنفيذ الممتازين، بل وأدرك قيمة الأشغال العامة الجارية على قدم وساق كمنظر عام. تابع ترميم وإصلاح الحديقة المركزية، مع بناء خزانها وحديقة الحيوانات الموجودة فيها، خلال أربع وعشرين ساعة في اليوم، وسبعة أيام في الأسبوع: كانت الأضواء الساطعة تشع والمطارق الليلية تهدر طوال ساعات الليل، وهي لا تكتفي بتسريع دوران عجلة العمل فحسب بل وتخلق عروضاً جديدة مذهلة تبقي الجمهور مبهوراً ومسحوراً.

يبدو أن العمال أنفسهم غرقوا في الأجواء الحماسية: لم يقفوا عند حدود اللحاق بالوتيرة التي لم تكن تعرف معنى الرحمة، تلك الوتيرة التي فرضها موزيس ومراقبوه، من ذوي قبعات القش؛ بل راحوا، بالفعل، يسبقون المراقبين؛ يبادرون، يطرحون أفكاراً جديدة، وينجزون أكثر مما هو مرسوم في الخطة، مما كان يضطر المهندسين، مرة بعد أخرى، للعودة إلى مكاتبهم من أجل تعديل الخطط آخذين في حسابهم التقدم الذي حققه العمال ذاتياً[4]. ذلك هو رومانس البناء الحديث بأفضل تجلياته؛ ذلك الرومانس الذي هلل له فاوست غوته، أطراه كارليل Carlyle وماركس، أشاد به أنصار النزعة البنائية في العشرينيات، امتدحته أفلام البناء السوفييتية في فترة الخطط الخمسية. وأفلام TVA وFSA الوثائقية فضلاً عن لوحات WPA الجدارية أواخر الثلاثينيات. أما ما أضفى نوعاً استثنائياً من الواقعية والمصداقية على هذا الرومانس فهو واقع أنه كان يلهم الناس الذين كانوا ينفذون العمل بالفعل. يبدو أن هؤلاء كانوا قادرين على تلمس نوع من المعنى والإثارة في عمل شديد القسوة جسدياً وزهيد الأجر لأنهم كانوا يحتفظون برؤيا ما عن العمل ككل، ويؤمنون بأنه ينطوي على قيمة كبيرة بالنسبة للجماعة التي هم جزء منها.

شكلت عاصفة التهليل الجماهيري الهائلة التي استقبل بها عمل موزيس في حدائق المدينة نقطة انطلاق استخدمها موزيس هذا لتحقيق ما كان يعني شيئاً أكثر من الحدائق بالنسبة له. وقد كان ذلك الشيء عبارة عن شبكة من الأوتوستردادات، من الطرق العريضة المشجرة والجسور التي كان من شأنها أن تدمج سائر أرجاء المترويول بعضها ببعض: أوتوستراد الطرف الغربي الممتد مع مانهاتن كله وعبر جسر هنري هدسون الجديد لموزيس، إلى البرونكس وعبره وصولاً إلى ويستتشستر؛ طريق الطوق العريض المشجر الملتف حول أطراف بروكلين، من النهر الشرقي إلى الأطلسي، المرتبط بمانهاتن من خلال نفق بروكلين - باتري (كان موزيس يفضل الجسر على النفق)، وصولاً إلى الولاية الجنوبية؛ ومشروع تريبوري - وقد كان قلب الشبكة - تلك الشبكة المعقدة والهائلة من الجسور والشرفات والطرقات المشجرة التي ربطت مانهاتن، برونكس، وويستتشستر بكوينز ولونغ آيلاند.

كانت هذه المشروعات باهظة التكاليف بشكل لا يصدق، غير أن موزيس نجح في إقناع واشنطن بتسديد معظمها. كانت ممتازة فنياً: ما زالت هندسة تريبورو نموذجاً كلاسيكياً حتى اليوم. فقد ساعدت، كما قال موزيس، على «لم شتات الأحياء المهلهلة والأطراف المبعثرة لنسيج العروق المتروبولية لمدينة نيويورك»، وعلى إكساب هذه البقعة بالغة التعقيد وحدة وانسجاماً لم يسبق لها أن عرفتهما من قبل. أوجدت سلسلة من الإطلالات البصرية الرائعة على المدينة، شرفات مطلة على عظمة مانهاتن من زوايا جديدة كثيرة - من زاوية طريق الطوق المشجر، من المركز الكبير، من الطرف الغربي الأعلى - شرفات ملهمة لجيل جديد كامل من التصورات والأخيلة المدينية[*]. إن ضفة نهر هودسون في أعالي المدينة وهي

---

[*] من جهة أخرى جرّت هذه المشروعات سلسلة من العواقب الكارثية شبه القاتلة على حي مانهاتن المنظمة. إن كولهاس يبين في نيويورك المجنونة، بكثير من الدقة، أهمية هذه الشبكة بالنسبة لبيئة نيويورك. يقول كولهاوس: «يخلق نظام الشبكة القائم على بعدين حرية لم

إحدى أجمل مناظر موزيس المدينية، مدهشة بشكل خاص حين نتذكر أنها (كما يبين كارو بالصور)، كانت أرضاً مهملة مغطاة بأكواخ المشردين وأكوام القمامة، قبل وصوله. ما إن تعبر جسر جورج واشنطن وتنحدر ملتفاً منزلقاً على المنحنى اللطيف لأوتوستراد الطرف الغربي، ومصابيح مانهاتن وأبراجه تغمز وتشع أمامك، محلقة فوق الخضرة الندية لحديقة ضفة النهر، حتى تصاب بالذهول والافتتان حتى ولو كنت ألد أعداء روبيرت موزيس؛ أو ألد أعداء نيويورك، بالمناسبة: حتى تحس بأنك عدت إلى بيتك ثانية، وتحاط علماً بأن المدينة موجودة وهي لك أنت، فتستطيع أن تشكر موزيس على ذلك.

مع انتهاء عقد الثلاثينيات بالذات، حين كان موزيس في أوج إبداعه، تم الاعتراف به وتكريسه في كتاب، كان أكثر من أي شيء آخر، قد أقر شريعة الحركة الحديثة في العمارة والتخطيط والتصميم؛ وهذا الكتاب هو: الفضاء، الزمن وهندسة العمارة لسيجفريد جيديون Siegfried Giedion. كشف كتاب جيديون، الذي ألقي على شكل محاضرات بجامعة هارفارد عامي 1938 – 1939، كشف النقاب عن تاريخ ثلاثة قرون من التصميم والتخطيط الحديثين، وقدم ما قام به موزيس بوصفه القمة. عرض جيديون صوراً فوتوغرافية كبيرة لكل من أوتوستراد الطرف الغربي وشبكة تقاطع جزيرة راندال وتقاطع «برتزيل» للأوتستراد المركزي الكبير، المنجزة حديثاً. وكتب جيديون يقول إن «هذه المشاريع اثبتت أن مرحلتنا منطوية على إمكانيات ذات أمداء واسعة». وعقد مقارنات بين طرق

يحلم بها أحد من قبل لفوضى ذات ابعاد ثلاثة. فهذا النظام المتعامد يحدد توازناً بين التحكم وإطلاق الحرية.... مما يجعل ما نتج عنه، حي مانهاتن، محصناً إلى الأبد ضد أي تدخل توتاليتاري (آخر). ففي حي واحد – وهو اكبر وأوسع مكان يمكن أن يخضع للسيطرة المعمارية – يطور وحدة قصوى للأنا المدينية». وهذه الحدود المدينية القائمة على الأنا بالتحديد هي التي دابت «أنا» موزيس الخاصة على إزالتها من الوجود.

موزيس المشجرة من جهة وبين اللوحات التكعيبية، والتماثيل التجريدية بل وحتى الأفلام السينمائية من الجهة الثانية. «مثله مثل الكثير من الإبداعات التي خرجت من رحم هذا العصر لم يكن التقاط معنى الطريق المشجر وجماله ممكناً من زاوية نظر واحدة، كما من إحدى نوافذ قصر فيرساي. فهذا المعنى والجمال لا يتكشفان إلا من خلال الحركة، من خلال الاندفاع في تدفق ثابت، وفقاً لما تمليه قواعد حركة المرور. قلما يمكن الإمساك بالإحساس المكاني - الزماني في فترتنا الراهنة بهذا القدر من الحدة كما لدى ركوب السيارة المتحركة»[5].

لذا فإن مشروعات موزيس لم تقم فقط بتدشين حقبة جديدة في تحديث المكان المديني، بل وحققت أيضاً فتحاً جديداً، في رؤيا الحداثة وفكرها، بنظر جيديون، كما بنظر جيل كامل في الثلاثينيات - جيل الشكلانيين والتكنوقراطيين من أتباع كوربوزيه أو باوهاوس، جيل الماركسيين بل وحتى الشعبويين انصار الحركات الفلاحية - فَتَحَتْ هذه الطرق المشجرة العريضة عالماً سحرياً جديداً، نوعاً من العريشة الرومانسية التي توفر إمكانية التزاوج بين الحداثة والنزعة الرعوية الغنائية. بدا موزيس الشخصية الشعبية الوحيدة في العالم الذي فهم «مفهوم المكان - الزمان لعصرنا»؛ أضف إلى ذلك امتلاكه لـ«طاقة هاوسمان وحماسه». وقد جعله هذا، مثله مثل هاوسمان بالذات، «في مستوى الفرص والمتطلبات التي انطوى عليها العصر بصورة فريدة»، ومؤهلاً أهلية فريدة أيضاً، لبناء «مدينة المستقبل في زماننا». كان هيغل في 1806 قد رأى نابليون «روحاً للعالم Weltseele على ظهر جواد»؛ أما بالنسبة لجيديون في 1939، فقد بدا موزيس عقلاً للعالم Weltgeist على عجلات.

حصل موزيس على موجة أخرى من التمجيد في معرض نيويورك العالمي 1939 – 1940، وقد كان احتفالاً هائلاً بالتكنولوجيا والصناعة الحديثتين: «بناء عالم الغد». كان اثنان من أكثر المعروضات شعبية – فوتوراما شركة جنرال موتورز ذات التوجه التجاري والديمقراطية الطوباوية - بمثلات أوتوسترادات مدينية محلقة وشبكات منظمة من الطرق المشجرة العريضة التي تربط المدينة بالأرياف كتلك التي كان موزيس قد أنجزها لتوه تماماً. والنظارة في طريق الذهاب والإياب فيما هم منسابون على طرق موزيس ومخترقون جسوره، كانوا قادرين على أن يعيشوا بصورة مباشرة شيئاً من هذا المستقبل الرؤيوي ويروا أنه بدا ممكناً[*].

كان موزيس، بوصفه مديراً للحدائق، قد جمّع قطعة الأرض التي شيد المعرض عليها بسرعة البرق، وبالحدود الدنيا من الأسعار، انطلاقاً من خلطه المألوف بين التهديد والإغراء، كان موزيس قد وضع يده على قطعة من الأرض تساوي مساحتها مساحة مانهاتن بعد انتزاعها من مئات المالكين. أما أكثر إنجازاته إثارة للاعتزاز في هذه العملية فقد تمثل بتدمير أكوام الرماد المزدهرة وتلال القمامة ذات السمعة السيئة التي كان سكوت فيتزجيرالد قد خلدهما بوصفهما أحد الرموز الحديثة الكبرى الدالة على الدمار الصناعي والإنساني:

---

[*] يبدو أن والترليبمان W. Lippman كان أحد قلة تنبأت بالمواقب طويلة الأمد وبالتكاليف الخفية التي انطوى عليها هذا المستقبل. كتب ليبمان يقول: «انفقت جنرال موتوز كنزاً صغيراً لإقناع الجمهور الأمريكي بضرورة إعادة بناء مدنه وأوتوستراداته عن طريق القطاع العام، إذا أراد أن يستمتع بكل ما يوفره القطاع الخاص في صناعة السيارات من فائدة». وهذه النبوءة الصحيحة ترد في مقال وارن سوسمان الرائع: «معرض الشعب: تناقضات ثقافية في مجتمع استهلاكي» الذي نُشر في كاتالوج متحف الملكة: فجر يوم جديد: معرض نيويورك العالمي 1939 – 1940. وهذا المجلد الذي يضم مقالات بالغة الأهمية وصوراً رائعة هو أفضل ما كتب عن المعرض.

«وادٍ من الرماد؛ حقل عجيب ينمو الرماد فيه مثل القمح في الأخاديد والتلال والبساتين الغريبة؛ حقل عجيب يتخذ فيه الرماد أشكال البيوت والمداخن وأعمدة الدخان المتصاعدة، ويتحول أخيراً، بجهود متسامية، إلى بشر يتحركون حركة تكاد لا ترى، ويتهاوون منهارين، عبر أجواء مثقلة بالغبار الناعم، بين الحين والآخر يزحف رتل من السيارات الرمادية على ممر غير مرئي، يُصدر زعيقاً مرعباً، شنيعاً، ويخلد للراحة، وعلى الفور يتزاحم رجال الرماد الأغبر رافعين رفوشاً فولاذية ليحركوا سحابة كتيمة تحجب عملياتهم الغامضة الوضيعة عن أعيننا».

قام موزيس بطمس هذا المشهد المخيف وقلب المكان إلى نواة لأرض المعرض، وإلى حديقة فلاشينغ ميدو Flushing Meadow Park فيما بعد. وهذا العمل نقله إلى نوع نادر من الإسراف في تلاوة الأشعار الغنائية الإنجيلية: فقد استحضر ذلك المقطع الجميل من نبوءة أشعيا (61: 1 – 4) الذي يقول:

«... الرب مسحني لأبشر المساكين وأرسلني لأجبر منكسري القلوب وأنادي بعتقٍ للمسببين، وبتخليةٍ للمأسورين. لأنادي بسنّة الرب المقبولة، ويوم انتقام إلهنا وأعزي جميع النائحين. لأجعل لنائحي صهيون لأمنحهم التاج بدل الرماد ودهن السرور بدل النوح وحلة التسبيح بدل روح الاكتئاب فيُدعون أدواح برٍ أغراساً للرب يتمجد بها. ويبنون أخربة الدهر ويشيدون مدمّرات القدم ويجددون المدن الخربة ومدمرات جيل فجيل» (الكتاب

القدس - دار المشرق - بيروت كانون الثاني 1983، المجلد الثاني ص، 418).

والى ما بعد أربعين سنة، ظل موزيس يتباهى في مقابلاته، ويشير إلى هذا المقطع بكبرياء استثنائي قائلاً: أنا هو الرجل الذي دمر وادي الرماد واستبدله بآية الجمال. ذلك هو الإيقاع - إيقاع الإيمان المحموم بقدرة التكنولوجيا الحديثة والتنظيم الاجتماعي الحديث على خلق عالم بلا رماد - الذي انتهت به حداثة عقد الثلاثينيات.

أين كمن الخطأ في المسألة كلها؟ كيف انقلبت أحلام حداثة الثلاثينيات إلى كوابيس مُرّة في مسيرة تحققها على أرض الواقع؟ من شأن القصة كلها أن تتطلب وقتاً أطول ومجالاً أوسع مما هو متوفر لي هنا والآن. غير أن بوسعنا أن نعيد صياغة هذين السؤالين صياغة أكثر محدودية بما يتناسب مع أفق هذا الكتاب: كيف انتقل موزيس - ومعه نيويورك وأمريكا - من تدمير وادي الرماد عام 1939 إلى تطوير أشكال حديثة من الخراب أكثر إثارة للرعب وأشد إيلاماً وبؤساً بعيد جيل واحد على مسافة بضعة أميال فقط؟ علينا أن نبحث عن الظلال في ساحة الرؤى المتلألئة لسنوات عقد الثلاثينيات نفسها.

كان الجانب المظلم موجوداً دائماً في موزيس نفسه. هاكم شهادة فرانسيس بيركينز Frances Perkins، وهي وزيرة العمل الأمريكية الأولى في إدارة روزفلت، التي كانت على علاقة عمل وثيقة بموزيس وظلت معجبة به إلى آخر أيام حياتها. إنها تستذكر ولع الناس الشديد بموزيس في السنوات الأولى من الصفقة الجديدة، حين كان يقيم الملاعب في هارلم والطرف الشرقي السفلي؛ غير أنها ما لبثت أن أحست بقدر من عدم الارتياح حين اكتشفت «أنه لا يحب الناس» مقابل حبهم له:

«كثيراً ما كُنت أصدم لأنه ما كان يفعل هذه الأشياء

> كلها في سبيل رخاء الشعب... كان الناس في نظره قميئين، مقملين، قذرين يلقون بالزجاجات الفارغة ويغطون بها شاطئ جونز كله. سوف أتمكن منهم! سوف ألقنهم درساً، إنـه يحـب الجمهـور ولكنـه لا يحـب النـاس، الـشعب. فـالجمهور.. بنظـره لـيس إلا كتلـة هائلـة عديمـة الشكل، غير متبلورة؛ إنه بحاجـة إلى حمّام، إلى تهويـة، إلى تـسلية ولهـو، ولكـن لـيس لأسباب شخـصية؛ لا لـشيء إلا لجعلـه جمهوراً أفضل فقط»[6].

«إنه يحب الجمهور ولكنه لا يحب الناس، الشعب»: ما أكثر ما حذرنا دوستويفسكي قائلاً بأن الخلط بين محبة «الإنسانية» وكره الناس الحقيقيين كان يشكل أحد الأخطاء القاتلة في السياسة الحديثة. خلال فترة الصفقة الجديدة نجح موزيس في الحفاظ على توازن حساس بين القطبين وفي جلب السعادة الحقيقية لا لـ«الجمهور» الذي أحبه فقط بل وللناس الذين كان يمقتهم أيضاً. ولكن أحداً ما كان يستطيع أن يبقي هذا التوازن على حاله إلى الأبد. «سوف أتمكن منهم! سوف ألقنهم درساً!» لا مجال للوقوع في الخطأ، فهذا الصوت هو صوت المستر كورتز Mr. Kurtz: يقول الراوي في رواية كونراد: «كان الأمر في غاية البساطة؛ ففي نهاية كل من العواطف المثالية التي الهبتك بها، مشعة ومخيفة مثل شرارة برق في سماء صافية: (اجهز على الأفظاظ كلهم!)». نحن بحاجة لأن نعرف معادل موزيس لتجارة العاج الإفريقي لدى المتر كورتز، لأن نطلع على الفرص التاريخية ونقف على حقيقة القوى الهيكلية المؤسساتية التي فتحت بوابات الطوفان أمام أكثر اندفاعاته خطورة: نريد ان نعرف المسار الذي قاده من إشراقة «لأمنحهم التاج بدل الرماد» الجميلة، إلى الموقف القائم على «... يتعين عليك أن تشق طريقك بفاس تقطيع اللحم» والظلمة الحالكة التي اخترقت البرونكس؟

إن جزءاً من مأساة موزيس كان يكمن في أنه تعرض ليس للإفساد فحسب بل وللنسف في النهاية جراء إحدى أعظم إنجازاته. كان هذا، خلافاً لحال أشغال موزيس العامة مخيفاً في جزئه الأكبر: حتى أواخر الخمسينيات لم يبدأ المراسلون والمحققون المدققون بالتقاطه. كان الأمر متمثلاً بخلق شبكة من دوائر «الأشغال العامة» الهائلة المتداخلة، شبكة أخطبوطية قادرة على تحصيل مبالغ بلا حدود من الأموال المخصصة للبناء، ولكنها - أي الشبكة - غير مسؤولة عن تقديم أي حساب أمام أية سلطة تنفيذية أو تشريعية أو قضائية[7].

جرى إقحام مؤسسة «الأشغال العامة» الإنجليزية في نسيج الإدارة العامة الأمريكية في القرن العشرين. خُولت هذه المؤسسة ببيع السندات لإقامة مشاريع عامة معينة مثل الجسور والمرافئ والسكك الحديدية. ولدى انتهاء مشروعها كانت تفرض رسوماً من أجل تسديد قيمة السندات كلها؛ وعند تلك النقطة كانت عادة تختفي الدائرة من الوجود وتضع منشآتها العامة تحت تصرف الدولة. غير أن موزيس لم ير أي سبب يدعو الدائرة إلى تقييد نفسها على صعيد المكان والزمان: فطالما أن الأموال تتدفق - من الرسوم المفروضة على جسر تريبورو مثلاً - وطالما أن سوق السندات كانت مشجعة، فإن الإدارة تستطيع أن تستبدل لسنداتها القديمة بأخرى جديدة بغية استجرار المزيد من الأموال وتشييد المزيد من المنشآت العامة؛ طالما أن الأموال «وهي جميعاً معفاة من الضرائب» ظلت تتدفق فإن البنوك والمؤسسات الاستثمارية لن تكون إلا مسرورة جداً لإصدار سندات جديدة فتستطيع الإدارة أن تتابع البناء إلى الأبد. وما إن يتم تسديد قيمة السندات الأولى حتى تنتفي الحاجة إلى مطالبة المدينة أو الولاية، أو الحكومة الفيدرالية بالأموال اللازمة للبناء. برهن موزيس أمام المحكمة أن الحكومة لا تتمتع بأي حق قانوني يمكّنه من الإطلاع، ولو مجرد إطلاع، على دفتر حسابات هذه الإدارة أو تلك من إدارات الأشغال العامة. خلال الفترة الممتدة بين الثلاثينيات

والخمسينيات قام موزيس بخلق أو وراثة العشرات من هذه الإدارات - إدارات الحدائق العامة، الجسور، الأوتوستر ادات، الأنفاق، محطات توليد الطاقة الكهربائية، تحديث أحياء المدن والخ... - ودمجها ليصنع منها آلة بالغة الجبروت، آلة عملاقة على عدد لا يحصى من العجلات المركبة على عجلات أخرى، آلة تقلب مسنناتها وعزقاتها إلى أصحاب ملايين، آلة تحتضن الآلاف من رجال الأعمال والساسة وتوظيفهم على خط إنتاجها، آلة تجر ملايين النيويوركيين بعناد إلى دوامتها الدائرة المتسعة بصورة مضطردة.

في الثلاثينيات كتب كينيث بورك Kenneth Burke يقول أن ستاندارد أويل ويو. اس. ستيل، ومشاريع روكفلر وكارنيجي التي خلقت هذه المجمعات العملاقة كانت، مهما كان رأينا في قيمتها الاجتماعية، تُعتبر انتصارات للفن الحديث. من الواضح أن شبكة الإدارات العامة التي أوجدها موزيس كانت تنتمي إلى هذا الصنف. فهي تحقق أحد اقدم أحلام العلوم الحديثة، وهو حلم تم تجديده بأشكال عديدة في فن القرن العشرين: حلم خلق منظومة دائمة الحركة. وهو حلم تم تجديده بأشكال عديدة في فن القرن العشرين: حلم خلق منظومة دائمة الحركة. ولكن منظومة موزيس؛ حتى وهي تشكل انتصاراً للفن الحديث، تعاني من بعض أكثر إشكاليات ذلك الفن عمقاً. فهي مثقلة بالتناقض بين «الجمهور» (العامة) وبين الناس، الشعب إلى حد أن الناس الموجودين في قلب المنظومة بالذات - حتى موزيس نفسه - لم يكونوا يتمتعون بأية سلطة أو صلاحية لتحديد شكل المنظومة والتحكم بحركاتها المتسعة باضطراد.

إذا عدنا إلى «إنجيل» جيديون فسوف نرى بعضاً من المعاني الأعمق لعمل موزيس التي لم يستطع هو نفسه قط أن يلتقطها. كان جيديون يرى كلاً من جسر تريبورو والفراند سنترال باركواي والويست سايدهاي وأي تعبيرات عن «الشكل الجديد للمدينة». وهذا الشكل كان يتطلب «مقياساً مختلفاً عن المدينة الموجودة بكوريدوراتها corridors rues وتقسيماتها

الصارمة إلى أحياء صغيرة (بلوكات صغيرة)». فالأشكال المدينية الحديثة كانت عاجزة عن التحرك بحرية داخل إطار مدينة القرن التاسع عشر: وبالتالي «فإن البنية الفعلية للمدينة هي التي يجب أن يطالها التغيير». تمثلت الضرورة الأولى بما يلي: «لم يعد هناك أي مكان لشارع المدينة؛ لا يجوز السماح لهذا الشارع بالصمود والاستمرار بعناد». إن جيديون يتبنى هنا لهجة ملكية تذكرنا، بقوة، بلهجة موزيس. ولكن تدمير شوارع المدينة لم يكن، بالنسبة لجيديون، إلا بداية: فأتوسترادات موزيس تتطلع إلى الوقت الذي يجري فيه، بعد تنفيذ العمليات الجراحية الضرورية، اختزال المدينة المورمة اصطناعياً إلى حجمها الطبيعي.

بصرف النظر عن الالتواء والمراوغات الموجودة في رؤيا جيديون (فما الذي يجعل أي حجم حضري أو مديني أكثر «طبيعية» من آخر نظير؟)، نرى هنا كيف أن الحداثة تنطلق انطلاقة جديدة: لقد أدى تطور الحداثة إلى جعل المدينة الحديثة نفسها قديمة الطراز، بالية. صحيح أن الناس والأحلام والمؤسسات في المدينة قد أوجدت الأوتوستراد؛ «لا بد للفضل في إيجاد الطريق العريض المشجر من أن يعود ... إلى نيويورك»[8]. غير أن المدينة باتت الآن مضطرة لأن تتلاشى وتزول من الوجود جراء عملية ديالكتيكية قاتلة لأن المدينة والأوتوستراد لا يتعايشان. دأب ايبنزر هوارد Ebenzer Howard مع تلامذته أنصار «مدينة الحدائق» على اقتراح شيء يشبه هذا منذ أوائل القرن (لك أن تعود إلى الفصل الرابع من هذا الكتاب). أما رسالة موزيس التاريخية، من وجهة نظر هذه الرؤيا، فقد تركزت على خلق واقع فوق - حضري جديد يجعل عقم المدينة أو أفول نجمها أمراً واضحاً. فعبور جسر تريبورو يعني، بنظر جيديون، دخول لـ«استمرارية مكانية - زمانية» جديدة، حالة من شأنها أن تخلّف المتروبول الحديث وراءها إلى الأبد. لقد بيّن موزيس أن ليست هناك أية حاجة لانتظار مستقبل بعيد ما: فنحن نمتلك التكنولوجيا والأدوات التنظيمية الكفيلة بدفن المدينة هنا والآن.

لم يكن موزيس يريد هذا قط: خلافاً لدعاة «مدينة الحدائق» كان موزيس شديد الولع بنيويورك - بطريقته المغفلة - ولم يرد قط أن يلحق بها أي أذى. ومشاريعه العامة، مهما كان راينا بها، كانت ترمي الى إضافة شيء الى حياة المدينة لا إلى اختزال المدينة نفسها. من المؤكد أنه كان سيمتعض لو تصور أن معرضه العالمي في 1939، وهو أحد النصب العظيمة في تاريخ نيويورك، سوف يتحول إلى وسيلة لرؤيا من شأنها، إذا ما أخذ الأمر بقيمته الظاهرية، أن تفضي إلى خراب المدينة. ولكن السؤال الذي يبقى هو التالي: متى كانت الشخصيات الكبرى في التاريخ العالمي تفهم ما تنطوي عليها أعمالها وأفعالها من معان على المدى الطويل؟ غير أن الأعمال الإنشائية الكبرى لموزيس في نيويورك وحولها في العشرينيات والثلاثينيات، كانت، في الحقيقة، ستتشكل نموذجاً للإنشاءات الأكبر بلا حدود والتي ستخترق نسيج أمريكا كلها بعد الحرب العالمية الثانية. كانت القوتان الدافعتان لهذه الحركة الإنشائية هما برنامج الطرق الفيدرالي القائم على مليارات الدولارات والمبادرات السكنية الواسعة في الضواحي لدى إدارة الإسكان الفيدرالية. أدى هذا النظام الجديد إلى دمج الأمة كلها في سيل موحد تعتمد حياته على السيارة. وكان النظام يرى المدن، في المقام الأول، عقبات أمام تدفق حركة المرور، بؤراً بالية ملأى بمساكن دون المستوى المطلوب وأحياء بالية، قديمة، لا بد من تمكين الأمريكيين من الخلاص منها بمختلف السبل. جرى مسح الآلاف من هذه الأحياء تحت تأثير هذا النظام الجديد؛ وما حدث لبرونسكي لم يكن إلا اللحظة الأكبر والأكثر درامية لما كان يحدث في كل مكان. إن عقوداً ثلاثة من إنشاء الطرق وبناء الضواحي وفق برامج اتحادية قائمة على رساميل عملاقة كانت مؤهلة لاستجرار ملايين الناس والوظائف، ومليارات الدولارات الموظفة كرساميل، من مدن أمريكا وصولاً إلى إغراق هذه المدن في الأزمة والفوضى المزمنتين اللتين ينوء تحت وطأتهما سكانها اليوم. لم يكن هذا ما

قصده موزيس على الإطلاق، غير أنه كان الشيء الذي أسهم هو في إحداثه دونما قصد منه(*).

لم تكن مشروعات موزيس في الخمسينيات والستينيات تتمتع إلا بالقليل جداً من جمال التصميم والحساسية الإنسانية اللتين ميزتا مشروعاته الأولى. لك أن تنطلق في سيارتك وتسير عشرين ميلاً أو حول ذلك على طريق نورثرن ستيت بارك واي (من العشرينيات)، ثم تتعطف وتقطع مسافة الأميال العشرين نفسها على طريق لونغ آيلاند اكسبرس واي الموازي (من الخمسينيات والستينيات)، حتى تصاب بالحيرة وتذرف دموع الأسى. فجل ما بناه موزيس بعد الحرب شيد بأسلوب بالغ القسوة يقوم على اللامبالاة؛ شيد لإثارة الحدود القصوى من الخوف والرهبة: آلهة أحادية من الفولاذ والاسمنت خالية من أي حلم أو صدى أو حركة لعوب، مقطوعة عن المدينة المجاورة بخنادق سحيقة وفراغات كئيبة، مطبوعة على اللوحة باحتقار محموم لكل ما له علاقة بالحياة الطبيعية والإنسانية. صار موزيس الآن يبدو لا مبالياً لا مبالاة قائمة على الاحتقار بالطابع الإنساني لما كان يفعله: وحدة الكم المجرد - لعربات متحركة، لأطنان من الإسمنت، لدولارات تؤخذ وتُنفق - بدا هو الدافع الوحيد المحرك له. ثمة مفارقات مفعمة بالحزن تزخر بها هذه الحقبة الأخيرة والأسوأ من حياة موزيس.

شكلت المشاريع القاسية التي مزقت البرونكس («عدد أكبر من البشر

(*) على الأقل كان موزيس يتصف بما يكفي من الأمانة ليسمي فاس تقطيع اللحم باسمه الحقيقي، ليمترف بما انطوت عليه مشروعاته من عنف وخراب. ثمة حساسية شبيهة بحساسية جيديون، اكثر نموذجية بالنسبة للتخطيط فيما بعد الحرب. فجيديون هذا يقول: «بعد تنفيذ العمليات الجراحية الضرورية، سيتم اختزال المدينة المورمة اصطناعياً إلى حجمها الطبيعي». وهذا التضليل المتأصل للذات: هذا التضليل الذي يفترض إمكانية تقطيع المدن أشلاء بدون دماء أو جروح أو صرخات ألم، إنما يمهد الطريق باتجاه «الدقة الجراحية» لعمليات قصف ألمانيا واليابان والفيتنام فيما بعد.

يقفون في الطريق؛ ذلك هو كل ما في الأمر») جزءاً من عملية اجتماعية أدت أبعادها إلى تقزيم حتى جنون العظمة عند موزيس نفسه. فمع حلول عقد الخمسينيات لم يعد موزيس هذا يبني وفقاً لرؤاه الخاصة، بل كان، بالأحرى، يقحم كتلاً عملاقة في نمط موجود مسبقاً لعملية قومية للإنشاءات والدمج الاجتماعي لم يقم هو بصنعها ولم يكن بوسعه ان يغيرها تغييراً أساسياً. ظل موزيس، في أفضل أحواله، مبدعاً حقيقياً لجملة جديدة من الإمكانيات المادية والاجتماعية. أما في أسوأ أحواله فقد كان سيتحول ليس فقط إلى مدمِّر - رغم أنه قام بتدمير الشيء الكثير - بل وإلى منفذ لأوامر وإرادات لا تخصه هو وليست صادرة عنه. كان قد فاز بقدر من النفوذ والمجد عبر اجتراح أشكال ووسائل جديدة وفرت للحداثة إمكانية أن تُمارس بوصفها مغامرة؛ غير أنه وظف ذلك النفوذ والمجد في سبيل هيكلة الحداثة وتحويلها إلى منظومة من الأعمال الروتينية الكئيبة القاتلة والضرورات العنيدة التي لا تعرف معنى الرحمة. ومن المفارقات أن الرجل تحول إلى هدف لسخط الجماهير وكراهيتها الشديدة، بما في ذلك سخطي وكراهيتي أنا، لحظة فقدانه للرؤية الشخصية وتحوله إلى عنصر نظام؛ بتنا نعتبره كابتن آحاب مدينة نيويورك بعد أن فقد السيطرة على السفينة وإن ظل ممسكاً بعجلة القيادة.

يؤكد تطور موزيس ومشروعاته في الخمسينيات حقيقة هامة أخرى عن تطور الثقافة والمجتمع فيما بعد الحرب: حقيقة الانفصال الجذري للحداثة عن التحديث. حاولت في هذا الكتاب، من أوله إلى آخره، أن أبرز نوعاً من التفاعل الديالكتيكي بين تحديث للبيئة يجري على قدم وساق - ولا سيما البيئة المدينية - وبين تطور الفن والفكر الحديثين. فهذا الديالكتيك، وهو حاسم في القرن التاسع عشر كله، بقي حيوياً بالنسبة لحداثة العشرينيات والثلاثينيات من قرننا العشرين: إنه مركزي في عوليس جويس (Joyce's Ulysses) والأرض اليباب لإليوت (Eliot's Waste Land)، وبرلين، الكسندر

بلاتـز دوبلـن (Berlin, Alexauderplatz) والطـابع المـصري لماندلـشتام (Mandelstam's Egyptian Stamp)، في كل من ليجي (Léger) وتالين (Talin) وايزنـشتاين (Eisenstein)، في وليـك كـارلوس ولـيم (William Carlos William)، وهارت كرين (Hart Crane)، في فن جون مارين (John Marin) وجوزيف ستيلا (Joseph Etella) وستيورات ديفيس (Stuart Davis) وادوارد هوبر (Eduard Hopper)، في رواية هنري روث (Henry Roth) وناتانييل ويست (Nathaniel West). غير أن عملية الحوار هذه كانت، مع حلول الخمسينيات، في أعقاب آوشفيتز Aushwitz وهيروشيما Hiroshima قد توقفت تماماً.

لم تكن المشكلة كامنة في أن الثقافة نفسها استنقعت وتدهورت: كان ثمة عدد غير قليل من الفنانين والكتّاب الرائعين، يبدعون ويعملون في أوج أو حول قواهم الإبداعية الخلاقة. فالاختلاف يكمن في حقيقة أن حداثيي الخمسينيات لم يكونوا يستمدون الطاقة والإلهام من البيئة الحديثة المحيطة بهم. من انتصارات الإنطباعيين التجريديين إلى مبادرات ديفيس (Davis)، مينغوس (Mingus)، ومونك (Monk) في الجاز، إلى السقوط The Fall لكامو (Camu)، انتظار غودو Waiting for Godot لبيكيب (Beckett)، الأسطوانة السحرية (؟) The Magic Barrel لمالمود (Malmud)، الذات المزقة The Divided Selt للينغ (Laing)، نجد مؤلفات الحقبة المثيرة مطبوعة ببعد جذري عن أية بيئة مشتركة. لا تتعرض البيئة للهجوم كما في العديد من الحداثات السابقة: إنها غير موجودة ببساطة.

وهذا الغياب يجري تقديمه بصورة درامية منحرفة فيما يمكن اعتبارهما أكثر روايات الخمسينيات غنى وعمقاً، في روايتي: الرجل الخلفي The Invisible Man (1952) والطبل المصنوع من التنك The Tin Drum (1959) لكل من رالف إيلسون (Ralph Ellison) وغونتر غراس (Günter Grass) على التوالي: فهذان الكتابان، كلاهما، تضمنا تجسيدين رائعين وممتازين للحياة الروحية والسياسية كما عيشت في اثنتين من مدن

الماضي القريب - في هارلم ودانتزيغ في الثلاثينيات - ولكن أياً من الكاتبين رغم إتباعهما لخط السير التاريخي الزمني، لم يتمكن من تصور الحاضر والتعامل معه، تصور حياة مدن ومجتمعات مدن ما بعد الحرب التي شهدت صدور كتابيهما . قد يكون هذا الغياب بالذات البرهان الأشد سطوعاً على الفقر الروحي لبيئة ما بعد الحرب الجديدة. من المفارقات الباعثة على السخرية السوداء أن ذلك الفقر ربما أدى فعلاً إلى إنعاش تطور الحداثة عن طريق إجبار الفنانين والمفكرين على اللجوء إلى مواردهم الخاصة والغوص عميقاً لاستكشاف أعماق جديدة في العوالم الداخلية. ولكنه - أي الفقر إياه - أجهز بخبث، في الوقت نفسه، على جذور الحداثة عبر سرقة حياتها المفعمة بالخيال والإبداع من العالم الحديث اليومي الذي كان يتعين على الناس الفعليين من الرجال والنساء أن يعيشوا فيه[9].

كان الطلاق بين روح الحداثة والبيئة المحدثة سبباً أولياً للمعاناة والتأمل في الخمسينيات. ومع زحف العقد إلى الأمام بات المبدعون أصحاب الخيال الخصب أكثر تصميماً بصورة متزايدة لا على فهم هذه الهوة السحيقة فحسب، بل وعلى القفز من فوقها، عن طريق الفن والفكر والممارسة العملية أو الفعل. تلك هي الرغبة التي أعطت الحياة لكتب مختلفة اختلاف الشرط الإنساني The Human Condition لحنا آرندت (Hannah Arendt)، عن إعلانات عن نفسي Advertisements for Myself لنورمان ميلر (Norman Mailer)، عن حياة ضد الموت Life Against Death لنورمان أويراون (Norman O. Brown)، ويلون سن السخف Growing up Absurd لبول غودمان (Paul Goodman). كان ذلك كابوساً قاتلاً ولكنه دائم لا ينتهي، أقض مضاجع اثنين من أكثر الشخصيات الروائية حيوية في الخمسينيات: أي آنا ولف Anna Wolf لدوريس لسينغ (D. Lessing)، تلك الشخصية التي ظل دفتر مذكراتها زاخراً بفيض من الاعترافات غير المستكملة والبيانات غير المنشورة الداعية إلى التحرير، وموزيس هيرزوغ Moses Herzog لشاول بيلو

(Saul Bellow) الذي كانت أداته «عبارة عن رسائل غير منجزة، غير مرسلة، معنونة إلى جميع القوى العظمى في هذا العالم».

غير أن الرسائل، مع مرور الزمن، تُنجز وتُوقع ويتم إيصالها إلى أصحابها؛ إن أنماطاً جديدة من اللغة الحداثية ما لبثت أن ظهرت إلى الوجود، أنماطاً هي أكثر اتصافاً بالصفة الشخصية وأشد انطباعاً بالطابع السياسي في الوقت نفسه من لغة عقد الخمسينيات، أنماطاً لغوية يستطيع أبناء الحداثة وبناتها أن يواجهوا بها جملة البنى المادية والاجتماعية الجديدة التي تنامت من حولهم. ففي هذه الحداثة الجديدة باتت المحركات العملاقة والمنظومات الكبيرة لمنشآت ما بعد الحرب تلعب دوراً رمزياً مركزياً. هاكم ما يقوله آلن غينسبيرغ (Allen Ginsberg) في «عواء»:

«يا لأبي الهول المصنوع من الإسمنت والألمنيوم الذي انهال على جماجمهم، فأجهز على ادمغتهم وقواهم الإبداعية الخلاقة!

«يا له من مولوخ ذلك السجن الذي يتعذر فهمه! يا له من مولوخ ذلك المعتقل المصنوع من العظام المتقاطعة بلا روح! يا له من مولوخ ذلك الكونغرس المملوء بالحزن، يا له من مولوخ ذلك الذي يشكل اسلوب بنائه نوعاً من القدر والحكم بالإعدام!...

«يا له من مولوخ عيونه هي آلاف الشبابيك العمياء! يا له من مولوخ ناطحات سحابة تنتصب على جانبي الشارع مثل صف لا نهاية له من الآلهة!

«يا له من مولوخ مصانعه تحلم وتعن في الضباب! يا له من مولوخ باتت مداخنه وهوائياته تيجاناً للمدن!

«مولوخ هنا! مولوخ هناك! شقق آلية (روبوت)! ضواحي غير منظورة! خزائن مصنوعة من الهياكل العظمية!

عواصم عمياء! صناعات شيطانية! امم من الأشباح!
مشا في مجانين لا تُقهر! ديوك مصنونة من الغرانيت!
«انكسرت ظهورهم وهم يرفعون الإله السامي مولوخ إلى السماء! أرصفة، أشجار، راديوهات، أطنان! يرفعون المدينة إلى السماء الموجودة والحاضرة في كل مكان من حولنا!...

«يا له من مولوخ ذلك الذي تسلل إلى روحي في وقت مبكر! يا له من مولوخ ذلك الذي جعلني وعياً بلا جسد! يا له من مولوخ ذلك الذي أفزعني وطردني من نشوتي الطبيعية! يا له من مولوخ ذلك الذي قررت التخلي عنه! استيقظ في مولوخ! انظر إلى النور وهو ينساب هارباً من السماء!».

ثمة أشياء كثيرة مثيرة تحدث هنا. يحضنُنا غينسبيرغ Ginsberg على أن نعيش الحياة الحديثة لا بوصفها أرضاً خاوية بل بوصفها معركة ملحمية وتراجيدية بين عمالقة. وهذه الرؤيا تمنح البيئة الحديثة وصانعيها قوة شيطانية وهيبة تاريخية – عالمية ربما تفوق تلك التي من شأن جميع أمثال روبيرت موزيس في العالم أن يزعموها لأنفسهم. وفي الوقت نفسه ترمي الرؤيا إلى إثارتنا نحن القراء ودفعنا نحو جعل أنفسنا على القدر نفسه من العظمة وتوسيع آفاق رغائبنا وخيالنا الأخلاقي بما يوصلنا إلى مستوى التجرؤ على منازلة العمالقة والتعامل معهم. غير أننا لا نستطيع أن نفعل هذا ما لم نعترف برغائبهم وقواهم في ذواتنا، «مولوخ ذلك الذي تسلل إلى روحي مبكراً». لذا فإن غينسبيرغ Ginsberg يطور بنى وعمليات خاصة بلغة شاعرية، ثمة مزاوجة بين لمحات مضيئة وتفجرات صاخبة لصور يائسة وبين مراكمة متجهة متكررة رتيبة الإيقاع لأبيات فوق أبيات، تذكر بناطحات السحاب والمصانع والأوتوستر ادات التي يكرهها وتضاهيها؛ ومن المفارقات أن

رؤيا الشاعر الشعرية، على الرغم من أنه يقدم عالم الأوتوستر ادات بوصفه موتاً للأدمغة وقوى الخيال، تمنح الحياة للذكاء وقوة الخيال الكامنتين في هذا العالم - حقاً، إنها تسبغ عليه حياة أغنى من تلك التي سبق للبناة أن كانوا قادرين وحدهم على إسباغها عليه.

حين قمنا، أصدقائي وأنا، باكتشاف مولوخ غينسبرغ Ginsberg وتذكر موزيس على الفور، لم نكن نبلور حقدنا ونشحذه فقط، بل كنا نسبغ على عدونا تلك الهيبة التاريخية العالمية، وذلك الجلال المرعب اللذين كان باستمرار جديراً بهما ولكنه لم يحصل عليهما قط من أولئك الذي أسرفوا في حبه. لم يستطيعوا تحمّل النظر في الهاوية العدمية التي فتحتها غرانيقه البخارية وبلدوزراته العملاقة. ذلك هو السبب الذي منعهم من رؤية الأعماق. لذا فإن رؤية ذلك العالم على حقيقته الكاملة لم تصبح ممكنة إلا حين شرع أبناء الحداثة يجابهون عالم أشكال الأوتوستراد وأشباحه(*).

هل فهم موزيس أياً من جوانب هذه النزعة الرمزية؟ من الصعب أن نقدم الجواب. في المقابلات النادرة التي أجراها في السنوات الفاصلة بين تقاعده الإجباري[10] وموته وهو في الثانية والتسعين من العمر، كان ما يزال قادراً على التفجر غضباً ضد منتقديه، على التحول إلى سيل من البداهة والذكاء والطاقة والمشروعات الكبرى، على رفض إهماله والتغاضي عنه، مثل المستر كورتز («سوف لم أتوقف عن العمل في سبيل تنفيذ آرائي.. سوف أبين لكم ما يمكن القيام به.. سوف أعود ... سوف... أنا ...») مسوقاً باضطراب على طريق لونغ آيلاند التي هي من صنعه ذهاباً وإياباً داخل سيارة الليموزين الخاصة به (وهي إحدى المستلزمات القليلة التي استبقاها من سنوات عزه)، كان موزيس يستغرق في الحلم بطريق معبد

(*) للإطلاع على نسخة لاحقة متأخرة قليلاً عن هذه المجابهة التي هي شديدة الاختلاف على صعيد الإحساسات ولكنها موازية من حيث القوة الفكرية والرؤيوية، انظر إلى «من أجل موتى الاتحاد» (1964) لروبيرت لويل R. Lowell.

يماشي المحيط مسافة مئة ميل ويسابق الأمواج بجلال ومجد، أو باكبر جسر في العالم يصل لونغ آيلاند برود آيلاند عبر الساوند.

كان هذا العجوز متمتعاً بعظمة تراجيدية لا يمكن إنكارها، ولكنْ ليس واضحاً تماماً ما إذا كان قد توصل ولو لمرة واحدة إلى الوعي الذاتي الذي يفترض فيه أن يكون ملازماً لتلك العظمة. في جواب له على أحد أسئلة The Power Broker (سمسار النفوذ) توسل موزيس إلينا جميعاً بلهجة مشحونة ألماً قائلاً: الست أنا ذلك الرجل الذي أزال وادي الرماد من الوجود وأعطى البشرية جمالاً بدلاً منه؟ هذا صحيح ونحن مدينون له بالعرفان مقابل ذلك. ولكن المشكلة تكمن في أنه لم يقم فعلاً بإزالة الرماد من الوجود بل أزاحه إلى مكان آخر. فالرماد جزء منه، مهما أسرفنا في جعل شواطئنا وطرقنا مستقيمة ملساء مسطحة، مهما بالغنا في السرعة ونحن نسوق السيارات - أو يسوقها لنا آخرون - ومهما أكثرنا من التوغل في أعماق لونغ آيلاند.

بد عقد الستينيات: صرخة في الشارع

- قال ستيفن: إن التاريخ كابوس أحاول الاستيقاظ منه.
من الملعب اصدر الصبية صرخة مدوية. صفرات مدوخة:
غول! ماذا لو ركلك ذلك الكابوس ركلة خلفية؟
- قال المستر ديزي: ليست طرق الخالق طرقنا نحن.
والتاريخ كله يتحرك نحو هدف واحد: إظهار الله.
هز ستيفن ابهامه باتجاه النافذة قائلاً:
- ذلك هو الله.
هورا! اي! وي وي!
- سال المستر ديزي: ماذا؟
- اجابه المستر ديزي: إنها صرخة في الشارع.
- جيمس جويس: يوليس

James Joyce, Ulysses

انا مع فن ينبئك بالساعة في اليوم، او يدلك على عنوان هذا الشارع او ذاك، انا مع فن يساعد العجائز من السيدات الطاعنات في السن على عبور الشارع.

-تشارلز اولدنبيرغ
Charles Oldenburg

كان عالم الأوتستراد السريع، عالم الأجواء الحديثة الذي ظهر بعد الحرب العالمية الثانية، سيبلغ نوعاً من الذروة والثقة بالنفس مع حلول عقد الستينيات، في أمريكا التخوم الجديدة The New Frontier، أمريكا المجتمع العظيم The Great Society، أمريكا أبولو Apollo على القمر. ظللت أركز على موزيس أداة لنيويورك وتجسيداً لها في ذلك العالم، ولكن وزير الدفاع ماكنامارا Mc Namara والأدميرال ريكوفر Rickover ومدير وكالة أبحاث الفضاء NASA غليروث Gilruth، مع كثيرين غيرهم، كانوا يخوضون معارك مماثلة وبالقدر نفسه من الحيوية وانعدام الرحمة، بعيداً عن هودسون Hudson، بل فيما وراء كوكب الأرض في حقيقة الأمر. إن القائمين على تطوير عالم الأوتستراد السريع ودعاته المخلصين دأبوا على تقديم هذا العالم بوصفه العالم الحديث الممكن الوحيد: فمعارضتهم ومشاريعهم كان يعني معارضة الحداثة نفسها، محاربة التاريخ والتقدم؛ كان يعني أن تكون عدواً للآلة، انهزامياً، جباناً تخاف الحياة والمغامرة والتغيير والنمو. وهذه الإستراتيجية لم تحقق فعاليتها، في الحقيقة، إلا لأن الأكثرية الساحقة من أبناء الحداثة وبناتها ليسوا راغبين في مقاومة الحداثة: فهم يحسون بنشوتها المثيرة ويؤمنون بوعودها، حتى حين يجدون أنفسهم حجر عثرة على طريقها.

قبل توفير إمكانية محاربة مولوخات العالم الحديث بنجاح كان لا بد من تطوير قاموس حداثي قائم على المعارضة والمقاومة. ذلك هو ما كان كل من ستاندال Stendhal وبوخنر Buechner، ماركس وإنجلز، كيركفار

وبودلير ودوستويفسكي ونيتشه يفعلونه قبل قرن من الزمن؛ إنه ما كان يقوم به جويس وايليوت، الدادائيون والسورياليون، كافكا، زامياتين، بابل وماندلشتام، في بدايات القرن العشرين. على أن الخيال الحداثي تعين عليه، لأن الاقتصاد الحديث ينطوي على طاقة لا تنضب تمكنها من التطور والتحول مرة بعد أخرى، هو الآخر أن يعيد توجيه نفسه وتجديد ذاته مرة بعد أخرى. كانت إحدى المهمات الحاسمة التي انتصبت أمام دعاة الحداثة في الستينيات هي مجابهة عالم الأوتستراد السريع؛ وثمة مهمة أخرى ألا وهي مهمة إثبات أن هذا لم يكن هو العالم الحديث الممكن الوحيد، أن هناك اتجاهات أخرى أفضل تستطيع روح الحداثة أن تنطلق نحوها.

في ختام الجزء السابق أتيت على ذكر «عواء» لألن غينسبيرغ للإشارة إلى الطريقة التي اتبعها أنصار الحداثة، أواخر عقد الخمسينيات للشروع بمواجهة عالم الأوتستراد ومحاربته. ولكن هذا المشروع لم يكن قادراً على أن يقطع أية أشواط بعيدة ما لم يتمكن دعاة الحداثة الجدد من اجتراح رؤى قوية وفعالة عن حيوات حديثة بديلة. لم يكن غينسبيرغ مع دائرته في وضع يوفر له مثل هذه الفرصة. صحيح أن قصيدة «عواء» كانت متألقة وممتازة في تمزيق قناع العدمية الشيطانية الكامنة في قلب مجتمعنا المستقر والراسخ، وفي الكشف عما أطلق عليه دوستويفسكي قبل قرن من الزمان اسم «الفوضى التي ليست في الحقيقة إلا الدرجة القصوى من النظام البرجوازي». غير أن كل ما استطاع غينسبيرغ أن يقترحه كبديل لرفع مولوخ إلى السماء كان نوعاً من العدمية يخصه هو. تبدأ قصيدة «عواء» بعدمية يائسة، برؤيا عن «خيول مجنحة ذات رؤوس ملائكية.. أفضل عقول جيلي وقد خربها الجنون، غارقة في الجوع والعري الهستيري؛ انهم يزحفون في شوارع الزنوج عند الفجر بحثاً عن علّقة غاضبة». وتنتهي – أي القصيدة – بعدمية عاطفية بلهاء، بتأكيد لا يستند إلى أي عقل

ويحتضن كل الأشياء: «إن العالم مقدس! إن الروح مقدسة!... إن اللسان والديك واليد والثقب الخلفي أشياء مقدسة! الأشياء كلها مقدسة! الجميع مقدسون! الأماكن كلها مقدسة!» إلخ... إلخ.. ولكن عملية قلب عالم مولوخ وموزنس رأساً على عقب كانت تتطلب من الحداثيين الناشئين في الستينيات أن يقدموا ما هو أغنى وأكبر.

وقبل أن يمضي وقت طويل كان هؤلاء سيهتدون إلى ما هو أكبر وأغنى، إلى منبع للحياة والطاقة والتأكيد لم يكن أقل اتصافاً بالحداثة من عالم الأوتستراد ولكنه متناقض جذرياً مع صيغ ذلك العالم وحركاته. كانوا سيهتدون إليه في مكان لم يحلم دعاة الحداثة في الخمسينيات قط بالبحث فيه: في الحياة اليومية للشارع. تلك هي الحياة التي يشير إليها ستيفن دايدالوس بطل جويس بإبهامه، ويستحضرها للوقوف في وجه التاريخ الرسمي الذي يلقنه المستر ديزي، ممثل الكنيسة والدولة: فالله غائب عن ذلك التاريخ المثقل بالكوابيس، كما يلمح ستيفن، ولكنه حاضر في الصرخات العشوائية الأولية البادية التي تتصاعد من الشوارع. تعرض ويندهام لويس Wyndham Lewis للافتضاح جراء هذا الفهم للحقيقة والمعنى الذي أطلق عليه مستخفاً به اسم «نزعة الإيمان بالإنسان البسيط» (Plain Manism). غير أن هذا كان ما يرمي إليه جويس بالتحديد: ترديد أصداء الأعماق غير المسموعة لمدن بسطاء الناس. فمنذ أيام ديكنز وغوغول ودوستويفسكي إلى يومنا هذا كان هذا هو كل ما دأبت نزعة الحداثة الإنسانية على الدوران حوله والتركيز عليه.

إذا كان ثمة مؤلف يعبر تماماً عن حداثة الشارع في الستينيات، فهذا المؤلف هو كتاب موت مدن أمريكية عظمى وحياتها (The Death and Life of Great American Cities) المرموق لمؤلفتها جين جاكوبز Jane Jocobs. كثيراً ما جرى تثمين كتاب جاكوبز عالياً لدوره الهام في تغيير مجمل توجهات تخطيط المدن والأحياء. هذا صحيح ومثير للإعجاب ولكنه لا

يشي إلا بجزء مما يتضمنه الكتاب. عبر الاقتباس المطول من كتاب جاكوبز في الصفحات القليلة التالية أريد أن أدلل على مدى غنى فكرها. وانا أعتقد أن كتابها هذا لعب دوراً حاسماً في تطوير الحداثة: تركز رسالة الكتاب على حقيقة أن القسم الأكبر من المعنى الذي دأب أبناء الحداثة وبناتها على البحث عنه بيأس كان قريباً قرباً مذهلاً، قريباً من سطح حياتها وآنيتها: كان موجوداً هناك حقاً شريطة أن نستطيع إتقان فن استخراجه[11].

تقوم جاكوبز بتطوير رؤيتها بتواضع خادع: فما تفعله كله ليس إلا حديثاً عن حياتها اليومية. «إن امتداد شارع هودسون حيث أعيش هو في كل أيام مشهد لرقصة باليه معقدة في زقاق جانبي». وتتابع جاكوبز كلامها لتعقب مسار أربع وعشرين ساعة من حياة شارعها، ومن حياتها هي، بالطبع، في ذلك الشارع. غالباً ما يبدو نثرها مسطحاً، يكاد أن يكون بلا فن. غير أنها، في الحقيقة، تتحرك في إطار جنس أدبي بالغ الأهمية في الفن الحديث: في إطار المونتاج المديني. وفيما نحن مستغرقون في دورة حياتها ذات الساعات الأربع والعشرين قد ينتابنا شعور: سبق لي أن رأيت هذا déja vu.ألم يسبق لنا أن مررنا بهذا في أحد الأمكنة من قبل؟ بلى! سبق لنا أن فعلنا ذلك، إذا قرأنا أو سمعنا عن، أو شاهدنا «شارع نيفسكي» لغوغول؛ عوليس جويس؛ برلين، سيمفونية مدينة عظيمة لوالتر باتمان W. Battmann؛ رجل مع كاميرا سينمائية لدزيغا فيرتوف D. Vertov، تحت غابة الحليب لديلان توماس D. Thomas. حقاً كلما ازددنا معرفة لهذا التراث، ازددنا تذوقاً لما تفعله جاكوبز في إطاره.

تبدأ جاكوبز بالمونتاج في الصباح الباكر: تدخل الشارع لتلقي بقمامتها ولتكنس لفافات الحلوى الملقاة من قبل طلاب الصفوف الدنيا من الحلقة الثانوية في طريقهم إلى المدرسة. تحس بنشوة طقسية جراء ذلك، وفيما هي مشغولة بالتكنيس تقول: «أراقب طقوس الصباح الأخرى:

المستر هالبرت يحرر عربة محل التنظيفات من مربطها على باب القبو، وجوكورنانتشيا، الصهر، يخرج الأقفاص الفارغة من محل بيع المعلبات، الحلاق يقوم بإخراج كرسي الطي المخصص للرصيف، المستر غولدشتاين يرتب لفافات الأسلاك التي تعلن أن دكان المعدات مفتوحة، زوج ناظر البناية تثبت ولدها البدين ذا السنوات الثلاثة بلعبة ماندولين على المنحنى الذي يمكّن الطفل من تعلم اللغة الإنجليزية التي لا تستطيع أمه أن تتكلمها».

ومتداخلة مع هذه الوجوه المعروفة الودودة ثمة مئات الغرباء الذين يمرون: ثمة ربات البيوت مع عربات الأطفال، ثمة مراهقون ثرثارون يتحدثون عن الفروق بين شعر هذا وذاك منهم، ثمة سكرتيرات صبايا وأزواج متوسطو الأعمار أنيقون في الطريق إلى العمل، ثمة عمال خرجوا لتوهم من الوردية الليلية وها هم ذا واقفون عند البار الذي في الزاوية. تتأمل جاكوبز في الجميع وتستمتع بهم: إنها تعيش وتستحضر ما أطلق عليه بودلير «التواصل الشامل» المتوفر للرجل أو المرأة الذي يتقن فن «الاستحمام في الجمهرة الحاشدة».

وبعد قليل يحين موعد انطلاقها إلى العمل وبسرعة، «أتبادل وداعاً طقسياً مع المستر لوفارو، بائع الفاكهة القصير المكتنز الذي يرتدي مريلة بيضاء، والذي يقف أمام بابه في الشارع، وقد تأبط ذراعه، وثبّت قدميه، وراح يبدو راسخاً كالأرض نفسها. كلانا يومئ برأسه، ننظر إلى الشارع نظرة خاطفة، ثم نعود إلى النظر أحدنا إلى الآخر ونبتسم. لقد فعلنا هذا مرات ومرات في صباحات كثيرة خلال ما يزيد عن عشرة أعوام. وكلانا يعرف ما ينطوي عليه ذلك من معنى: الأمور كلها جيدة!» بهذه الطريقة تنقلنا جاكوبز عبر ساعات النهار لتدخلنا في الليل، حيث تعيد الأطفال من المدارس والكبار من العمل، وهي تدخل في اللوحة وفرة من الشخصيات الجديدة – رجال أعمال، حمالو تفريغ المراكب وتحميلها، بوهيميون شباب

ومسنون، أفراد وحيدون مبعثرون - التي تأتي إلى الشارع وتخترقه بحثاً عن الطعام أو الشراب أو اللهو أو الجنس أو الحب.

وبالتدريج تستكين حياة الشارع ولكنها لا تتوقف على الإطلاق. «إنني أعرف باليه أعماق الليل، وأسبابها معرفة مثلى جراء الاستيقاظ في ساعة متأخرة بعد منتصف الليل للاهتمام بطفل رضيع والجلوس في الظلام وأنا أراقب الأشباح وأصغي إلى الأصوات الصادرة عن الرصيف والزقاق الجانبي». إنها تدوزن مزاجها على إيقاع هذه الأصوات. «أحياناً ثمة نوع من الحدة والغضب، أو نوع من البكاء الحزين، الحزين جداً.. وحوالي الثالثة صباحاً هناك غناء، نعم غناء وغناء جيد جداً»، هل هو مزمار قرَب؟ من أين يأتي الزمّار وإلى أين هو ذاهب؟ ذلك ما لن تعرفه أبداً، ولكن هذه المعرفة بالذات، معرفة حقيقية أن حياة شارعها بالغة الغنى، أغنى من أن تكون في متناولها أو في متناول لكائن من كان غيرها، تساعدها على الغرق في النوم العميق.

ليس هذا الاحتفال بحيوية المدينة، بتنوع حياتها وغنى هذه الحياة. كما حاولت أن أشير، إلا واحداً من أقدم الموضوعات في الثقافة الحديثة. فعبر عصر هاوسمان وبودلير وصولاً إلى عمق القرن العشرين ظل رومانس المدينة هذا متبلوراً حول الشارع الذي ظهر بوصفه رمزاً أولياً للحياة الحديثة. فمن «الشارع الرئيس» للقصبة أو المدينة الصغيرة، إلى «الشارع الأبيض العظيم Great White Way» و«شارع الأحلام (Dream Street)» في المترويول، بقي الشارع الإطار المناسب لتلاقي جملة القوى المادية والروحية الحديثة واصطدامها وتفاعلاتها واندماجها وصولاً إلى إفراز معانيها وأقدارها النهائية. ذلك هو ما كان يدور بخلد ستيفن دايدالوس جويس حين قال عبارته الموجزة: إن الله موجود هناك، في قلب «صرخة الشارع».

غير أن أرباب «الحركة الحديثة» فيما بعد الحرب العالمية الأولى في مجالات العمارة وتخطيط المدن ما لبثوا أن انقلبوا انقلاباً جذرياً على

رومانس الحداثة هذا، ساروا على إيقاع صرخة لوكوربوزيه المدوية كهتافات ساحات القتال «علينا أن نقتل الشارع ونجهز عليه!» إن رؤيتهم الحديثة هي التي انتصرت في الموجة الكبرى لعمليات إعادة البناء والتنمية التي بدأت بعد الحرب العالمية الثانية. فخلال عشرين سنة تعرضت الشوارع، في أفضل الأحوال، للإهمال والهجران كما تعرضت في الغالب للتدمير الفعال (مثلما حصل لبرونكس). كانت الأموال والطاقات يعاد توجيهها نحو الأوتوسترادات الجديدة والشبكات الواسعة من الحدائق الصناعية والأسواق التجارية والأحياء المؤلفة من المهاجع التي كانت الطرق السريعة الجديدة تفتحها. ومن المفارقات أن الشارع الذي ظل تعبيراً عن الحداثة الديناميكية والتقدمية فيما مضى ما لبث، خلال جيل واحد من الزمن، أن بات لكل ما هو قميء، فوضوي، موحل، مستنقع، بال، عقيم، لكل ما كانت سمات الديناميكية والتقدمية، أن تخلّفها وراءها(*).

ينبغي لجذرية مؤلف جاكوبز وأصالته أن تكون جلية في هذا السياق. تقول جاكوبز: «تحت الفوضى الظاهرية للمدينة القديمة» – وكلمة «قديمة» هنا تعني حديثة بالنسبة للقرن التاسع عشر، تعني بقايا مدينة عصر هاوسمان:

(*) في نيويورك كانت لهذه المفارقة مغزى خاصاً. قد لا يكون أي سياسي أمريكي قد جسد رومانس المدينة الحديثة وآمالها مثلما فعل آل سميث Al Smith الذي استخدم الأغنية الشعبية «الحي الشرقي، الحي الغربي، سائر زوايا المدينة... سوف نفرقها في الأضواء المبهرة على أرصفة نيويورك» نشيداً للحملة الانتخابية الرئاسية عام 1928. غير أن سميث هو الذي عين روبيرت موزيس الذي كان الأشد تدميراً لهذه الأرصفة ودعمه بحماس. وحصيلة انتخابات 1928 أظهرت أن الأمريكيين لم يكونوا مستعدين أو تواقين للقبول بأرصفة نيويورك. ومن الجهة الأخرى تبين أن أمريكا كانت شديدة السرور لاحتضان «أوتوسترادات نيويورك» ولصيانة نفسها من جديد على شكلها وصورتها.

«تحت الفوضى الظاهرية للمدينة القديمة يكمن نظام مدهش يوفر إمكانية الحفاظ على أمن الشوارع وعلى حرية المدينة. إنه نظام معقد. يكمن جوهره في تعقيد استخدام الرصيف مما يجلب موكباً متصلاً من العيون. وهذا النظام كله قائم على الحركة والتغيير. وهو، على الرغم من انه حياة وليس فناً، فإننا قد نتمكن بشيء من الخيال، من أن نطلق عليه اسم شكل فن المدينة، ونجده اشبه برقصة».

وبالتالي فإن علينا أن نكافح في سبيل إبقاء هذه البيئة «القديمة» على قيد الحياة، لأنها قادرة قدرة فريدة على حفز سلسلة طويلة من التجارب والقيم الحديثة: حرية المدينة، نظام قائم على الحركة والتغيير الأبديين، الاتصال والتواصل المعقد والمكثف، رغم كونهما عابرين، وجهاً لوجه، ذلك التواصل والاتصال اللذين أطلق بودلير عليهما اسم أسرة العيون أو عائلة العيون. إن ما ترمي إليه جاكوبز هو أن الحركة المعروفة بالحديثة قد ألهمت بـ«تجديدات مدينية» بلغت تكاليفها مليارات الدولارات وكانت محصلتها الغريبة والمتناقضة متمثلة بتدمير البيئة الوحيدة المؤهلة لأن تشكل مسرحاً لتحقيق قيم الحداثة. أما الترابط العملي بين هذا كله – وهو يبدو متناقضاً ومنطوياً على المفارقة من النظرة الأولى، غير أنه يحمل، في الحقيقة معنى كاملاً – فيكمن في أن علينا، في حياتنا المدينية، في سبيل ما هو حديث، أن نبقي على ما هو قديم ونقاوم ما هو جديد. وعبر هذا الديالكتيك تكتسب الحداثة نوعاً جديداً من التعقيد والعمق.

نستطيع، لدى قراءة موت مدن أمريكية عظمى وحياتها The Death and Life of Great American Cities، أن نتلمس العديد من النبوءات والتوقعات الصادقة حول المسار الذي سوف تتخذه الحداثة في السنوات

المقبلة. وهذه الموضوعات لم تكن ملحوظة بصورة عامة عند نشر الكتاب، وقد لا تكون جاكوبز، هي نفسها، قد لاحظتها، ومع ذلك فإنها موجودة حيث هي. وقع اختيار جاكوبز على حيوية الرقص رمزاً للتدفق النشيط لحياة المدينة، تقول: «قد ... نطلق عليه اسم شكل فن المدينة، ونجده أشبه برقصة، «برقصة باليه معقدة»، بالتحديد «رقصة بالية معقدة يؤدي فيها الراقصون الأفراد والمجموعات أدواراً متميزة ومتمايزة تعزز بعضها بشكل ساحر أقرب إلى الإعجاز فتؤلف كلاً منظماً ومتناسقاً». حقاً، كانت هذه الصورة خادعة بصورة جدية وخطيرة: فسنوات التدريب المنضبط النخبوي الذي يتطلبه هذا النوع من الرقص، وبنى هذه الرقصة وتقنياتها الحركية، فضلاً عن عملية إخراجها المعقد، كانت بعيدة بعد السماء عن الأرض عن سمات العفوية والانفتاح والإحساس الديمقراطي التي كانت تطبع الشارع الجاكوبي (نسبة إلى جاكوبز).

من المفارقات الباعثة على السخرية أن حياة الرقص الحديث كانت، حتى لحظة انشغال جاكوبز بتشبيه حياة الشارع بالرقص، تصارع في سبيل تمثل الشارع والاندماج به، فخلال الستينيات بل والسبعينيات كان كل من ميرس كانينغهام Merce Cunninham وتويلا شارب، المخرجة الأصغر سناً آنذاك مع أعضاء فرقة وحدة الغراند Grand Union تبني عملها حول ما ليس رقصاً (أو حول «نقيض الرقص» كما صار يعرف فيما بعد) من الحركات والأنماط؛ كانت العشوائية والصدفة تُدمج في الغالب بالصيغة الإخراجية، حتى لا يعود الراقصون يعرفون مسبقاً كيف ستنتهي رقصتهم، أحياناً كانت الموسيقا تُحذف ليستعاض عنها بالصمت، بصوت الراديو، أو بالضجيج العشوائي المنبعث من الشارع، كانت الأشياء التي يتم العثور عليها تلعب دوراً مركزياً في المشهد، بل وحتى الذوات أحياناً كما حين جاءت تويلا شارب بأخوية شارعية من النقاشين لملء الجدران كخلفية لراقصيها الذين ملؤوا السقوف، أحياناً كان الراقصون يخرجون

مباشرة إلى شوارع نيويورك ويملؤون أعالي الجسور والأسطحة متفاعلين تفاعلاً عفوياً مع كل من وما يجدونه في طريقهم.

لم تكن هذه العلاقة الحميمة بين حياة الرقص وحياة الشارع إلا جانباً واحداً من جوانب انتفاضة عظيمة جارية على قدم وساق خلال الستينيات في سائر أجناس الفن الأمريكي، كلها تقريباً. فهنالك على الضفة الشرقية السفلى، عبر المدينة حيث حي جاكوبز، ولو بدون علمها على ما يبدو، لحظة انهماكها في إنجاز كتابها، كان عدد من الفنانين المبدعين المغامرين مشغولين بخلق فن سيغدو، كما قال آلن كابرو Allen Caprow في 1958 «شديد الانشغال المسبق بل وحتى الانبهار الحاد بالفراغ وبأشياء الحياة اليومية، بأجسادنا، ملابسنا، غرفنا، أو بمدى اتساع الشارع الثاني والأربعين، عند اللزوم، على حد سواء»[12]، دأب كابرو Caprow، جيم داين Jim Dine، روبيرت ويتمان Robert Whitman، رَدّ غرومز Red Grooms، جورج سيغال G. Segal، كلايس أولدنبرغ C. Oldenberg، وآخرين على الابتعاد ليس فقط عن مصطلح التعبيرية التجريدية التي سادت في الخمسينيات بل ومن السطح المستوي والحدود التي تحصر الرسم بوصفه رسماً.

جربوا جملة مذهلة من الأشكال الفنية: من الأشكال التي ضمت وحولت مواد غير فنية، مزقاً، مهملات، قمامة، وأشياء ملتقطة من الشارع؛ من البيئات ثلاثية الأبعاد التي جمعت بين الرسم وفن العمارة والنحت - بل والمسرح والرقص أحياناً - فخلقت صوراً شائهة (بطريقة تعبيرية عادة) ولكنها واضحة المعالم ومفعمة بالحيوية عن الحياة الواقعية، من «الأحداث» التي خرجت من الأستوديوهات والمعارض إلى الشوارع مباشرة لتؤكد حضورها ولتمارس أفعالاً من شأنها أن تحتوي حياة الشوارع الخاصة العفوية والمنفتحة وتغنيها. فلوحة بناية تحترق Burning Building لغروم في 1959 (وهي تبشر بلوحته التي تحمل اسم روكوس مانهاتن

Rockus Manhattan في أواسط السبعينيات) ولوحة الشارع: جدارية متحولة The Street Metamorphic Mural :A في الستينيات لأولدنبرغ، وهي اللوحة التي فُككت منذ أمد طويل ولكنها حُفظت في فلم، هما من بين أكثر الأعمال إثارة في تلك الأيام الرائعة. في ملاحظة على الشارع قال أولدنبرغ بلهجة مثقلة بالسخرية الجامعة بين المرارة والعذوبة وهي من السمات النموذجية لهذا النوع من الفن: «إن المدينة منظر جديد تماماً بأن نستمتع به – وهو أمر ضروري ضرورة لعينة إن كنت تعيش في المدينة». قاده سعيه إلى المتعة المدينية في اتجاهات غريبة خاصة: «للقذارة عمقها وجمالها. أحب السخام والحريق». دأب أولدنبرغ على احتضان «قذارة المدينة، شرور الإعلانات الدعائية، مرض النجاح، الثقافة الشعبية».

تركز الشيء الجوهري، برأي أولدنبرغ، على «البحث عن الجمال حيث لا يفترض وجوده فيه»[13]. انظروا إلى هذه الفكرة الأخيرة! لقد ظلت هذه ضرورة حداثية مقيمة بعناد منذ أيام ماركس – إنجلز، ديكنز ودوستويفسكي، بودلير وكوربيع Courbet. ولكنها اكتسبت جرساً خاصاً في نيويورك الستينيات لأن هذه، خلافاً لـ«ملكة المدن» الفسيحة على الصعيدين الفيزيائي والميتافيزيقي التي ألهمت أجيالاً سابقة من دعاة الحداثة، كانت نيويوركاً (يوركاً جديداً) بدأ نسيجه، كله، يتآكل ويهترئ. ولكن هذا التحول الذي جعل المدينة تبدو مهترئة وبالية أو قديمة، وخصوصاً لدى مقارنتها بضواحيها الأكثر «حداثة» ومنافساتها في النطاق الشمسي، بالذات، هو الذي أكسبها قدراً استثنائياً من الحدة والإشراق في نظر أرباب الفن الحديث الناشئين.

كتب أولدنبرغ في 1961 يقول: «أنا مع فن يكون سياسياً – شهوانياً / جنسياً – صوفياً، فن يفعل شيئاً بدلاً من الجلوس على مؤخرته في أحد المتاحف. أنا مع فن يتورط في الزحام اليومي ويخرج منه منتصراً. أنا مع فن ينبئك عن الساعة في اليوم، أو عن عنوان هذا الشارع أو ذاك.

أنا مع فن يمد يد المساعدة لعجائز طاعنات في السن لتمكينهن من عبور الشارع»[14]، يا لها من نبوءة مثيرة وجديرة بالملاحظة عن تحولات الحداثة في الستينيات،حين كان قدر كبير من الفنون المثيرة موشكة على أن تصبح عن الشارع بل وفي الشارع مباشرة أحياناً. على صعيد الفنون البصرية سبق لي أن أتيت على ذكر كل من أولدنبرغ، سيغال، غرومز، وآخرين، أما روبيرت كرامب Robert Crumb فسيبرز من هذه الكوكبة أواخر العقد.

وفي الوقت نفسه قام جان لوك غودار عبر أفلام مقطوع النفس (اللهاث) Breathless، عش حياتك Vivre sa Vie، المرأة هي المرأة Une Femme Est Une Femme، يجعل الشارع الباريسي شخصية فعالة ومركزية، وبالتقاط أصواته المتقلبة والحانه الواخزة أو المنسابة بطرق أذهلت الجميع وفتحت أفقاً جديداً كلياً أمام الفلم. ثمة شعراء متباينون مثل روبيرت لويل Robert Lowell، أدريان ريش A. Rich، بول بلاكبورن P. Blackburn، جون هولاندر J. Hollander، جيمس ميريل J. Merrill، غالواي كينل G. Kinnell، وضعوا شوارع المدينة (وخصوصاً شوارع نيويورك وإن لم يقتصروا عليها) في مركز مناظرهم الخيالية: حقاً، يمكن القول إن الشوارع تفجرت وطفت على الشعر الأمريكي كلحظة حاسمة قبيل تفجرها وطغيانها على السياسة عندنا.

لعبت الشوارع أيضاً أدواراً درامية حاسمة في الموسيقا الشعبية المتطورة والأكثر جدية باضطراد لأعوام عقد الستينيات: في موسيقا بوب ديلان Bob Dylan (شارع رقم: 42 بعد حرب نووية في «توكن وورلد وورثري بلوز: Talkin World War Three Blues»، «ديزوليشن رو Desolation Row»؛ موسيقا بول سيمون Paul Simon وليونارد كوهين (Leonard Cohen) («ستوريز أوف ذي ستريت Stories of the Street»)، بيتر تاونشيد Peter Townshend، راي ديفيس Ray Davies، جيم

موريسون Jim Morrison، لو ريد Lou Reed، لورا نيرو Loura Nyro، مع العديد من كتاب موتان Motown سلاي ستون Sly Stone وكثيرين غيره.

وفي الوقت نفسه أيضاً تدفق حشد من فناني التمثيل على الشوارع وهم يلعبون ويصدحون بسائر أنواع الموسيقا، يرقصون ويمثلون أو يدخلون التحسينات على المسرحيات، يخلقون أحداثاً وبيئات وجداريات، يملؤون الشوارع بما هو «سياسي - شهواني - صوفي» من المشاهد والأصوات، يتورطون غارقين في «الزحام اليومي» ليخرجوا منه منتصرين أحياناً على الأقل، وإن تسببوا في أوقات أخرى بتخييل أنفسهم والآخرين جميعاً إزاء ما يجري. وهكذا فإن الحداثة عادت إلى حوارها الذي له من العمر مئة سنة مع البيئة الحديثة، مع العالم الذي صنعته عملية التحديث(*).

تعلّم اليسار الجديد الوليد الشيء الكثير من هذا الحوار، ومع مرور الزمن، أسهم فيه إسهاماً كبيراً. فالعديد من التظاهرات والمجابهات الكبرى في الستينيات كانت أعمالاً لافتة للنظر من الفن الحركي الناشط والبيئي، شارك في إبداعها ملايين الناس المجهولين. سبق لنا أن أشرنا إلى هذه

(*) إن الزعم بأن الشارع، وهو الغائب عن حداثة الخمسينيات، يصبح عنصراً فعالاً في حداثة الستينيات لا يستقيم في سائر الوسائل كلها. فالتصوير الفوتوغرافي، حتى في الخمسينيات المطبوعة بالعزلة، استمر يستمد قوته من حياة الشوارع، مثلما فعل منذ وجوده. أما ثاني أفضل مشهد شارعي في الرواية الأمريكية فقد كُتب في الخمسينيات؛ ولو عن الثلاثينيات: الرجل الخفي Invisible Man لرالف ايليسون R. Ellison، حيث يظهر الشارع رقم 125 قبل وخلال اضطرابات هارلم في 1953. أما المشهد الأفضل، أو سلسلة المشاهد، فقد كُتب في الثلاثينيات: Call it Sleep لهنري روث H. Roth حيث الشارع الشرقي رقم: 6 يندفع نحو النهر، وهذا الشارع يغدو ذا حضور حي لدى كل من فرانك أوهارا F. O'Hara، وآلن غينسبرغ A. Ginsberg في نهاية العقد في قصائد مثل «Kaddish» للثاني و«The Day Lady Died» للأول في 1959. لا بد من ملاحظة هذه الاستثناءات، وإن لم تكن، فيما أعتقد، تنفي الرأي القائل بأن تغييراً كبيراً كان على قدم وساق.

المسألة. ولكن علينا أن نشير مرة أخرى إلى أن الفنانين كانوا هناك - وهنا وفي الأماكن كلها - بوصفهم مشرّعي العالم غير المعترف بهم، في المقام الأول. لقد أظهرت مبادراتهم، ان جملة من الأماكن الوضيعة المهترئة القديمة هي في واقع الأمر - أو يمكن تحويلها إلى - مجالات عامة ذات شأن، أن الشوارع المدينية الأمريكية العائدة إلى القرن التاسع عشر تشكل، على عجزها التام عن التعامل مع حركة المرور في القرن العشرين، قنوات مثالية ونموذجية لتحريك قلوب القرن العشرين وعقوله. ومثل هذه الحداثة أكسبت حياةً عامةً متنامية الهياج والحظر مع تقدم سني العقد قدراً استثنائياً من الغنى والتوتر.

وفيما بعد، حين جلس راديكاليو جيلي أمام قطارات الجنود، حين أوقفوا العمل في المئات من صالات المدن ومكاتب التجنيد، بعثروا القطع النقدية واحرقوها فوق مباني البورصة، طيّروا البنتاغون (مبنى وزارة الدفاع)، مثلوا مشاهد تذكارية متجهمة وسط حركة المرور المزدحمة ساعات الأوج، أسقطوا آلاف المتفجرات الكرتونية اللاصقة على المباني الرئيسة الكائنة في بارك آفينو للشركة التي كانت تصنع المتفجرات الحقيقية، وقاموا بما لا يعد ولا يحصى من الأشياء الأخرى الممتازة والغبية، علماً أن تجارب فناني جيلنا الحديثين كانوا قد دلونا على الطريق، بيّنوا كيفية إعادة خلق الحوار العام الذي كان السبب الأهم والأصدق وراء وجود المدينة منذ أيام أثينا والقدس القديمتين. وهكذا فإن الحداثة في الستينيات كانت تساعد على تجديد المدينة الحديثة المهملة والمهجورة حتى وهي تقوم بتجديد نفسها.

ثمة موضوعة نبوءة حاسمة أخرى في كتاب جاكوبز يبدو أن أحداً لم ينتبه إليها في حينه. يقدم لنا كتاب: موت مدن أمريكية عظمى وحياتها The Death and Life of Great American Cities وجهة النظر النسوية المتطورة الناضجة الأولى حول المدينة منذ جين آدامز Jane Addams.

ونظرة جاكوبز تبقى، بمعنى من المعاني، حتى أكثر نسوية: فهي تكتب عن حياة منزلية معاشة بكثافة لم تكن آدامز تعرفها إلا بصورة غير مباشرة. إنها تعرف حبها بقدر من التفصيل الدقيق الذي يغطي أربعاً وعشرين ساعة لأنها موجودة هناك طوال النهار، مثلها مثل معظم النساء عادة وخصوصاً بعد أن يصبحن أمهات، خلافاً لحال أي من الرجال إلا حين يصبحون عاطلين عن العمل بصورة مزمنة. إنها تعرف جميع أصحاب الدكاكين، فضلاً عن الشبكة الاجتماعية غير الرسمية الواسعة التي يحافظون عليها، لأنها ملزمة برعاية شؤون منزلها. إنها تصوّر إيكولوجيا وفينومينولوجيا الأرصفة والأزقة الجانبية بإخلاص وعواطف لا تشوبها أية شوائب لأنها عاشت سنوات وهي تتولى مهمة ريادة الأطفال (في العربات أول الأمر وعلى الزحافات والدراجات الهوائية فيما بعد) عبر هذه الأمواج المتلاطمة، مع الحرص على موازنة الأكياس والحقائب الملأى بالحوائج المشتراة من السوق، على التحدث مع الجيران وبذل الجهد من أجل الاستمرار في التحكم بحياتها. إن الشيء الكثير من نفوذها الفكري - الذهني ينبع من فهمها التام لبنى الحياة اليومية ومجرياتها. إنها تضطر قراءها لأن يعترفوا بأن النساء أفضل بما لا يقاس من الرجال الذين يخططون المدن ويبنونها، في إتقان فن العيش في المدن، شارعاً بعد شارع، يوماً بعد آخر.

لا تستخدم جاكوبز عبارات من قبيل «الحركة النسوية Feminism» أو «حقوق المرأة Women's Rights» - قلة هي الكلمات المماثلة التي كانت في الستينيات. غير أنها قامت، عبر جعل تلك النظرة بالغة الغنى والتعقيد، بالغة الحدة والإلحاح، بتمهيد الطريق أمام الموجة الكبرى للطاقة النسوية التي تفجرت في نهاية العقد. فانتصار الحركة النسوية في السبعينيات سيفعلون أشياء كثيرة لاستعادة مشروعية العوالم المنزلية، «المخبوءة عن التاريخ»، التي خلقتها النساء وحافظن عليها لأنفسهن عبر العصور.

ولسوف يقولون أيضاً إن العديد - مما لدى النساء من الأنماط التزيينية التقليدية، من المنسوجات، من المخادع والغرف كانت تتمتع لا بقيمة جمالية بجد ذاتها فقط بل وعلى قوة كفيلة بإغناء الفن الحديث وتعميقه. بالنسبة لأي إنسان أتيحت له فرصة مقابلة جاكوبز شخصياً، مقابلة مؤلفة موت.. وحياة The Death and Life، تلك المرأة المنزلية الودودة من جهة والحديثة حداثة ديناميكية من جهة ثانية في وقت واحد، كانت مثل هذه الإمكانية تكتسب معنى فورياً مباشراً. لذا فإنها لم تكتف بإحداث تجديد في الحركة النسائية فحسب بل وأسهمت في الوقت نفسه في عملية ظهور إدراك ذكوري متنامي باضطراد حول أن لدى المرأة، بالتأكيد، ما تعلّمنا إياه حول المدينة والحياة اللتين نتقاسمهما معها، حول أننا أفقرنا حياتنا الخاصة جنباً إلى جنب مع حياتها هي إذ امتنعنا عن الإصغاء إلى ما تقوله حتى اللحظة.

شكل فكر جاكوبز وفعلها بشيراً بموجة جديدة عظيمة من فعالية الجماعات والطوائف أو الفئات الاجتماعية، من النشطاء، في سائر ميادين الحياة السياسية وأبعادها. كثيراً وكثيراً جداً ما كان هؤلاء النشطاء أزواجاً وأمهات مثل جاكوبز وقد تمثلن اللغة - لغة الاحتفاء بالأسرة والحي، لغة الدفاع ومقاومة القوى التي من شأنها أن تدمر حياتهن - التي بذلت مجهودات كبرى لإبداعها. غير أن بعضاً من فعالياتهن قد يوحي بأن وجود لغة معينة مشتركة ولهجة مفعمة بالعواطف من شأنه أن يخفي وراءه رؤى متناقضة جذرياً حول ماهية الحياة الحديثة وكيف يجب أن تكون. فأي قارئ مدقق لكتاب The Death and Life of Great American Cities سيرى أن جاكوبز تهلل للأسرة والحي بلغة حداثية مميزة: إن شارعها المثالي النموذجي مزدحم بالغرباء الذين يمرون، بأناس ينتمون إلى طبقات مختلفة عديدة وجماعات إثنية متباينة، وأعمار ومعتقدات وأنماط حياة غير متطابقة؛ وأسرتها المثالية هي أسرة تخرج نساؤها إلى العمل، يقضي

رجالها وقتاً غير قليل في البيت، يعمل الأبوان كلاهما في وحدات صغيرة سهلة الإدارة قريبة من البيت، مما يمكّن الأطفال من اكتشاف العالم الذي يعيش فيه جنسان ويلعب فيه العمل دوراً مركزياً في الحياة اليومية والترعرع فيه.

ليس شارع جاكوبز وأسرتها إلا صورتين مصغرتين لمجمل تنوع العالم الحديث ككل وغناه. غير أن الأسرة والحي ينقلبان، في نظر بعض من يبدو في البداية وكأنهم يتحدثون بلغتها، إلى رمزين من رموز العداء الشديد للحداثة: فلأجل الحفاظ على وحدة الحي وتماسكه لا بد من العمل على إبعاد سائر الأقليات العرقية، مجمل الانحرافات الجنسية والأيديولوجية، جميع الكتب والأفلام، جميع أنماط الموسيقا واللباس الخاصة بالأقليات، باسم العائلة أو الأسرة لا بد من سحق حرية المرأة على مختلف الأصعدة الاقتصادية والجنسية والسياسية - يجب إبقاؤها داخل الحي، حرفياً، على امتداد أربع وعشرين ساعة في اليوم. تلك هي أيديولوجيا اليمين الجديد، وهو حركة متناقضة داخلياً ولكنها بالغة القوة وقديمة قدم الحداثة نفسها، حركة توظف جميع التقنيات الحديثة في ميادين النشر والإعلام والتعبئة الجماهيرية لاستثارة عداء الناس لمُثُل الحداثة في الحياة، لمُثُل الحرية والسعي من أجل سعادة الجميع.

ومما يثير الاهتمام والقلق هنا أن منظّرين من اليمين الجديد أطروا جاكوبز أكثر من مرة بوصفها إحدى قديساتهم المكرسات. هل هذا ترابطه زائف ومزور من الأساس؟ أم أن هناك شيئاً في مؤلف جاكوبز وموقفها يتيح فرصة إساءة استخدامها؟ يبدو لي أن هناك تحت سطورها الحداثية نصاً معادياً للحداثة فيما بين السطور، نوعاً من الحنين الماضوي (النوستالجي) النكوصي إلى أسرة وحي يساعدان على تقييد الذات وربطه بأمان، على وضعها - أي الذات - في ملاذ ثابت ein feste Burg، بعيداً عن جميع التيارات الخطرة القائمة على الحرية والغموض، حيث يتم سجن

جميع أبناء الحداثة وبناتها بلا استثناء. تتحرك جاكوبز، مثلها مثل العديد من دعاة الحداثة، بدءاً بروسو Rousseau ووردزوورث Wordsworth وانتهاءً بـ د. هـ. لورنس D. H. Lawrence وسيمون وايل Simone Weil في منطقة ملتبسة حيث الخط الفاصل بين الحداثة الأكثر غنى والأشد تعقيداً وبين معاداة الحداثة الأقذر والأكثر لؤماً وحقداً خط واه جداً ومضلل، اللهم إذا كان ثمة خط فاصل من الأساس.

ثمة نقطة إشكالية أخرى جديرة بالتوقف عندها في نظرة جاكوبز. أحياناً تبدو رؤيتها رؤية رعوية غنائية بصورة إيجابية: فهي تؤكد، مثلاً، على أن الجريمة تكون غائبة عن أي حي مزدحم وصاخب قائم على الجمع بين المحلات التجارية والبيوت السكنية، قائم على النشاط الدائم على الأرصفة والأزقة الجانبية، على المراقبة السهلة للشوارع من داخل البيوت والمخازن. ونتساءل، ونحن نقرأ هذا الكلام، عن الكوكب الذي كانت جاكوبز ربما تفكر به. فإذا أعدنا النظر، بشيء من التحلي بالشك، في الصورة التي تقدمها عن حبها هي، فقد نتمكن من الإمساك بالمشكلة. إن لبيانها عن سكان حيها هالة لوحة جدارية من طراز WPA أو نسخة هوليوودية عن طاقم قاذفة من قاذفات الحرب العالمية الثانية: الأعراق والمذاهب والألوان كلها بلا استثناء، تعمل معاً لإبقاء أمريكا حرة لك ولي. نستطيع أن نسمع نداء المتفقد الذي يصرخ: «هولمستورم.. أوليري... سكاليانو... ليفي.... واشنطن» ولكن مهلاً! – هنا تكمن المشكلة: ليس ثمة أي «واشنطن» في قاذفة جاكوبز، أي ليس هناك أي زنجي في حيها السكني. إن عالمها يتدرج من بيض أقحاح ينتمون إلى الطبقة العاملة في القاعدة إلى بيض أقحاح ينتمون إلى الطبقة الوسطى المهنية في القمة. لا شيء ولا أحد من فوق؛ ولكن ما يهم هنا، على أية حال، هو أن ليس هناك شيء أو شخص من تحت، ليس هناك أي لقطاء في عائلة العيون لدى جاكوبز.

غير أن ملايين من الزنوج ومن ذوي الأصول الإسبانية سيتدفقون،

خلال سنوات عقد الستينيات، على المدن الأمريكية، في اللحظة التي شهدت تقلص أو حتى غياب الأعمال التي جاؤوا يبحثون عنها، أو الفرص التي سبق لفقراء المهاجرين السابقين أن اهتدوا إليها، بالذات. (وقد تجسدت هذه العملية في نيويورك عبر إغلاق ساحة بروكلين للبحرية Brooklyn Navy Rard، أكبر رب عمل في المدينة ذات يوم). وجد كثيرون من هؤلاء أنفسهم فقراء مدقعين، عاطلين عن العمل بصورة مزمنة، منبوذين، على الصعيدين العنصري والاقتصادي، بروليتاريا رثة هائلة بلا افق أو أمل. وفي هذه الظروف ليس غريباً أن ينتشر السخط واليأس والعنف مثل الطاعون، وأن تتعرض مئات الأحياء المدينية المستقرة سابقاً في سائر أرجاء أمريكا للتحلل والتفكك الكاملين. صحيح أن عدداً من هذه الأحياء بما فيها ويست فيليج West Village جاكوبز بالذات بقي على حاله نسبياً، بل وتمكن من ضم بعض الزنوج وذوي الأصول الإسبانية إلى أسر عيونه. غير أنه بات واضحاً مع حلول الستينيات، أن ليس هناك في ظل التفاوتات الطبقية والاستقطابات العرقية التي صارت تمزق حياة المدينة في أمريكا، أي حي في أي من الأماكن، حتى ولو كان الأكثر حياة، وعافية، يستطيع أن يكون خالياً من الجريمة، من العنف العشوائي، من أشكال السخط والخوف الطاغية. إن إيمان جاكوبز بعذوبة الأصوات المنبعثة من الشارع في منتصف الليل كان محكوماً بأن يمثل نوعاً من الحلم، في أحسن الحالات.

وأي نوع من الضوء تلقيه رؤيا اجاكوبز على الحياة في البرونكس؟ حتى وهي تغفل بعضاً من أشباح وظلال حياة الحي، فإنها رائعة وممتازة في التقاط إشعاع هذا الحي، وهو إشعاع أو إشراق داخلي وخارجي في الوقت نفسه، لم يكن الصراع الطبقي أو الإثني مؤهلاً لتدميره وان استطاع تعكيره. فأي ابن من أبناء البرونكس يسير في شارع هودسون برفقة جاكوبز سيتعرف على العديد من الشوارع التي تخصنا وسيذرف الدموع حداداً

عليها. نستطيع أن نتذكر كيف كنا نتكيف مع مناظرها وأصواتها وروائحها، شاعرين بأننا منسجمون معها، حتى ولو كنا نعلم، ربما أفضل من جاكوبز نفسها، بوجود قدر غير قليل من النشاز والخلل. غير أن البرونكس فقد أشياء كثيرة، وكثيرة جداً؛ لقد ولّى برونكسنا إلى غير رجعة؛ ونحن نعرف جيداً أننا لن نستعيد ذلك الإحساس بأننا في مسقط راسنا مرة أخرى في أي من الأماكن. لماذا رحل البرونكس؟ هل كان مضطراً لأن يرحل؟ هل كنا نحن قادرين على أن نفعل شيئاً لإبقائه على قيد الحياة؟ تشي إشارات جاكوبز القليلة المبعثرة إلى البرونكس بجهل متغطرس هو من سمات أبناء وبنات قرية غرينويتش Green wich Village: غير أن نظريتها تنطوي بوضوح على أن أحياء رثة نابضة بالحياة مثل أحياء البرونكس المركزية ينبغي لها أن تكون قادرة على الاهتداء إلى الطاقات الداخلية التي تمكّنها من أن تدوم وتتأبد. هل النظرية صحيحة؟

تلك هي الثغرة التي تسلل منها روبيرت موزيس وأوتوستراده: قلب موزيس طاقة كامنة طويلة الأمد معطلة إلى كارثة مفاجئة لا تقاوم؛ وهو، إذ دمّر عشرات الأحياء من الخارج، ترك أمر ما إذا كانت ستنهار أو ستجدِّد نفسها من الداخل مجهولاً إلى الأبد. ولكن روبيرت كارو Robert Caro المنطلق من وجهة نظر جاكوبية، يدافع بقوة عن القوة الداخلية للبرونكس فيما لو ترك وحده فقط. في اثنين من فصول كتاب سمسار السلطة The Power Broker، يحملان عنوان «ميل لواحد» نفسه، يصف كارو تدمير حي على بعد ميل واحد من حينا. يبدأ كارو برسم لوحة بانورامية جذابة لهذا الحي، لوحة هي خليط عاطفي ولكنه واضح المعالم بين شارع هودسون لجاكوبز وبين عازف الناي على السطح Fiddler on the Roof. تنجح قوة كارو الاستحضارية: تهيئنا لتلقي الصدمة والرعب حين نرى موزيس عند الأفق وهو يتقدم تقدماً يستحيل وقفه. يبدو أن أوتوستراد كروس - برونكس كان يمكن حرفه قليلاً وجعله يلتف حول هذا

الحي، ولكن الرجل العظيم رفض الفكرة بحسم: استنفر سائر أنواع القوة والوان التزييف، مختلف أشكال الدسيسة والتضليل، الموجودة تحت تصرفه، مصمماً بهوس مجنون على طحن هذا العالم الصغير وتحويله إلى رماد وغبار. (حين ساله كارو بعد عشرين سنة كيف جرى ولاذ أحد قادة احتجاج الشعب فجأة بزاوية ميتة، كان جواس موزيس قصيراً غير أنه محكم: «بعد أن تلقى ضربة فأس على رأسه»)[15]. يغدو نثر كارو دامياً، شديد التدمير، وهو يظهر الكآبة المنبعثة من الأوتوستراد، حياً بعد حي، سنة بعد أخرى، فيما يظل موزيس، مثل الجنرال شيرمان وقد بُعث من جديد فاقداً عقله في شوارع النورث وهو يشق طريقاً للرعب من هارلم Harlem إلى ساوند Sound.

يبدو ما يقوله كارو صحيحاً كله. ولكن، ثمة ولكن، ليس هو الحقيقة كلها. فهناك مزيد من الأسئلة التي يتعين علينا أن نطرحها على أنفسنا. ماذا لو كان أهل برونكس في الخمسينيات يمتلكون الأدوات الفكرية، القاموس، ويتمتعون بالتعاطف الشعبي الواسع، بالنزوع إلى الدعاية والتعبئة، وهي أمور سوف تتحقق لسكان العديد من الأحياء الأمريكية في الستينيات؟ ماذا لو نجحنا، مثل جيران جاكوبز في مانهاتن السفلي بعد بضع سنوات، في منع شق طريق الرعب؟ كم منا كان سيبقى مقيماً في برونكس إلى اليوم، مهتمين بالحي ومقاتلين في سبيله بوصفه لنا نحن؟ بعضنا بدون شك، ولكن هذا البعض ما كان ممكناً أن يكون كثير العدد، كما يؤلمني أن أعترف أنني ما كنت لأكون واحداً من ذلك البعض. فبرونكس شبابي كان مهووساً بحلم الحركة الحداثي العظيم الذي شكل مصدر الهام له. أن تعيش جيداً كان يعني أن ترتفع اجتماعياً، وكان هذا يعني بدوره أن تنتقل وتبتعد جسدياً ومادياً؛ أما أن تعيش حياتك قريباً من مسقط رأسك فلم يكن يعني حياة على الإطلاق. إن آباءنا وأمهاتنا الذين ارتفعوا وابتعدوا عن الطرف الشرقي السفلي Lower East Side كانوا

يؤمنون بهذا إيماناً لا يقل صدقاً عن إيماننا - حتى ولو كانت قلوبهم تتكسر، ربما، حين كنا نرحل. ما من أحد، بمن فيهم حتى الراديكاليين، في شبابي كان يجادل حول صحة هذا الحلم - علماً أن برونكس طفولتي كان زاخراً بالراديكاليين، بل وكانت الشكوى الوحيدة متركزة على عدم تحقق الحلم، على عدم قدرة الناس على الحركة بما يكفي من السرعة أو الحرية أو المساواة. وما إن ترى الحياة من هذا المنظار، حتى لا يعود أي حي أو جو شيئاً أكثر من مرحلة علي طريق الحياة، نقطة انطلاق لتحليقات أعلى ومدارات أوسع مما هو متوفر لك. حتى مولي غولدبرغ Molly Goldberg، إلهة الأرض بالنسبة لبرونكس اليهودي، اضطرت إلى الرحيل، (بعد إبعاد فيليب لويب Philip Loeb الذي أدى دور زوج مولي عن الأثير - من خلال القائمة السوداء - بل وعن الأرض بعد مدة قصيرة). لم تكن عقليتنا، كما قال ليونارد ميكايلز Leonard Michaels، إلا «عقلية أبناء حي مهووسين بالخروج من حيهم بأقصى سرعة ممكنة». وبالتالي لم نكن مؤهلين لمقاومة العجلات المحركة للحلم الأمريكي، لأنها كانت تسوقنا نحن بالذات - حتى ولو كنا نعلم بأن تلك العجلات قد تحطمنا. خلال عقود الازدهار فيما بعد الحرب كلها ظل الزخم اليائس لهذه الرؤيا، ظل الضغط الاقتصادي والنفسي المحموم نحو الأعلى والأبعد، يدمر ويخرب مئات الأحياء الشبيهة بالبرونكس حتى حيث لم يكن موزيس موجوداً لقيادة عمليات التشريد أو حين لم يكن أي أوتوستراد موجوداً لجعل تلك العمليات سريعة.

لذا لم يكن أي مخرج أمام ابن برونكس أو ابنته يتمكن من خلاله أن يتجنب قوة الدفع: فتلك القوة كانت مغروسة على الصعيدين الداخلي والخارجي على حد سواء. توغل موزيس في أرواحنا مبكراً. غير انه كان ممكناً على الأقل أن نفكر بالجهات التي سنندفع نحوها، بالسرعة التي سننطلق بها، وبالتكاليف البشرية التي سنتكبدها. ذات أمسية في 1967،

في حفل استقبال أكاديمي، عرّفوني على أحد أبناء برونكس الأكبر سناً، وقد غدا متنبئاً شهيراً ومبدع سيناريوهات عن الحرب النووية. كان قد عاد لتوه من فيتنام وكنت أنا من نشطاء الحركة المعادية للحرب، غير أنني لم أشأ أن أبالي بهمنا المشترك هذا في تلك اللحظة، بل سألته عن سني حياته في البرونكس بدلاً من ذلك. جرى حديثنا بقدر غير قليل من العذوبة حتى أبلغته بأن شارع موزيس موشك على نسف كل أثر من آثار طفولتنا كلينا. قال: ذلك رائع، أفضل كلما كان أسرع؛ أو لم أدرك أن تدمير البرونكس سيفضي إلى تحقيق الضرورة الأخلاقية الأساسية الخاصة للبرونكس؟ وأية ضرورة أخلاقية؟ سألته. ضحك وهو يخور في وجهي قائلاً: «تريد أن تعرف أخلاقية البرونكس؟ اخرج ياشماك Schmuck انقلع!». خرست من شدة الذهول للمرة الأولى في حياتي. كنت أمام الحقيقة القاسية: كنت قد غادرت البرونكس، كما كان قد فعل هو، انسجاماً مع ما ترعرعنا عليه جميعاً؛ وكان البرونكس الآن ينهار ليس بسبب موزيس فقط بل بسببنا جميعاً؛ كان ذلك صحيحاً. ولكن، هل كان مضطراً لأن يضحك؟ انسحبت من الحفل وعدت إلى البيت حين بدأ يشرّع الوضع في فييتنام.

ما الذي جعل ضحك المتنبئ يدفعني إلى الرغبة في البكاء؟ لقد كان يضحك مما أصابني بوصفه إحدى أكثر حقائق الحياة الحديثة صراخاً وسطوعاً: من أن التمزق في العقول والجرح في القلوب لدى الرجال والنساء المندفعين في حركة دائمة – مثلي أنا ومثله – كان على المستوى نفسه من الواقعية والعدالة والعمق مثلهما تماماً مثل الدوافع والأحلام التي دأبت على سوقنا وسوطنا. كانت ضحكته مثقلة بكل الثقة السهلة في ثقافتنا الرسمية، بالإيمان القائم على الروح الوطنية بأن أمريكا قادرة على التغلب على تناقضاتها الداخلية عن طريق الابتعاد عنها والخروج منها على أجنحة السيارات السريعة، بكل بساطة.

حين أعدت التفكير بالأمر ظهر لي بقدر أكبر من الوضوح أبعاد ما كنا نقوم به، أنا وأصدقائي، حين قمنا بعرقلة حركة المرور طوال سني العقد. كنا نحاول أن نفتح جروح مجتمعنا الداخلية، أن نبين أنها ما زالت هناك، ملتئمة ولكنها لم تشف قط، أنها دائبة على الانتشار والالتهاب والاستفحال، وأنها موشكة على أن تصبح أسوأ بكثير ما لم تتم معالجتها بسرعة. كنا نعرف أن الحياة البراقة للناس في رتل السيارات السريعة لم تكن أقل تعرضاً للعطب والسحق والدفن من حياة الناس الواقفين في الطريق. كنا نعرف، لأننا كنا نحن أنفسنا قد بدأنا لتونا نتعلم فن العيش في ذلك الرتل، فن الولع بالسرعة. غير أن هذا كان يعني أن مشروعنا كان مخترقاً بوباء التناقض والمفارقة من بدايته. كنا نجهد لنساعد الآخر، لنساعد الشعوب الأخرى – لنساعد الزنوج وذوي الأصول الإسبانية، فقراء البيض، الفيتناميين – في نضالهم من أجل الحفاظ على أوطانهم وبيوتهم، حتى ونحن مشغولون بالهروب من وطننا وبيتنا ومسقط رأسنا بالذات. كنا، ونحن المدركون جيداً لمعنى اقتلاع الجذور، نقف في وجه دولة ونظام اجتماعي كانا يبدوان منهمكين باقتلاع، أو نسف، جذور العالم كله. بعرقلتنا للطريق كنا نعترض طريقنا ونعيقه. وما إن أدركنا تمزقاتنا الذاتية حتى ابتلي اليسار الجديد بنوع عميق من الإحساس بالمفارقة الساخرة، بنوع تراجيدي من السخرية التي ظلت تثقل كواهل منتجاتنا المبهرة من الكوميديات والميلودرامات والمسرحيات الهزلية السوداء السوريالية على الصعيد السياسي. كان مسرحنا السياسي متركزاً على إجبار الجمهور على أن يرى أنه هو نفسه أيضاً شريك في نشوء المأساة الأمريكية وتطورها: جميعنا، جميع الأمريكان، كل أنصار الحداثة، كنا ننساق باندفاع شديد في مسار مثير ولكنه كارثي ومهلك. على الصعيدين الفردي والجماعي كنا بحاجة لأن نسأل: من نكون، وماذا نريد أن نصبح، وإلى أين نحن مندفعون بهذه السرعة، وما هو الثمن البشري الذي سندفعه مقابل

ذلك؟ غير أن أي تفكير عميق بهذا كله كان مستحيلاً في ظل ضغط حركة المرور التي كانت تسوقنا جميعاً: ذلك هو السبب الذي كمن وراء ضرورة إيقاف حركة المرور.

وهكذا مر عقد الستينيات، وظل الأوتوستراد متنامياً ومحققاً مزيداً من العملقة طولاً وعرضاً، غير أنه وجد نفسه متعرضاً لهجوم سيل من الصرخات الحماسية المنبعثة من الشارع؛ من صرخات إفرادية كانت قادرة على أن تتحول إلى دعوة جماعية متفجرة في قلب حركة المرور، فتوقف الآلات العملاقة أو تجبرها على أن تخفف من سرعتها بصورة جذرية، على الأقل.

جـ عقد السبعينيات: إعادة الأشياء كلها إلى مسقط رأسها

إنني متحمس لمسقط راسي، مولع بالحي الرابع عشر في بروكلين حيث ترعرعت. اما سائر ارجاء الولايات المتحدة الأخرى فليست موجودة بالنسبة لي إلا كفكرة، او كتاريخ او ادب....

في احلامي اعود إلى الحي الرابع عشر، مثل مصاب بمرض البارانويا يعود إلى هواجسه... اما جبلة الحلم فهي الم الفراق. فالحلم يظل مستمراً بعد دفن الجسد.

-Henry Miller هنري ميلر
Black Spring ربيع اسود

ان تبادر إلى سحب نفسك من جذورك الخاصة، ان تتناول الوجبة الأخيرة في حيك القديم...

ان تعاود قراءة التعليمات المنقوشة على راحة يديك، ان تجد هناك كيف ان خط الحياة يتابع مساره على انكساره.

Adrienne Rich – ادريان ريش
«Shooting Script»

ليست الفلسفة في الحقيقة إلا الحنين إلى الوطن، إلى مسقط الراس، إلا نوع من الحاجة الملحة لأن تحس بأنك في بيتك اينما كنت.

إلى أين، إذاً، نحن ذاهبون؟ إلى بيتنا على الدوام.

-نوفاليس Novalis

مقتطفات Fragmebts

صوّرت النزاعات والصراعات الجارية في الستينيات على أنها صراعات بين صيغتين متناقضتين من الحداثة ورمزت إليهما بـ«عالم الأوتوستراد» من جهة و«صرخة في الشارع» من الجهة المقابلة. إن كثيرين منا نحن الذين تظاهرنا في تلك الشوارع سمحوا لأنفسهم أن يعقدوا الآمال، حتى والشاحنات وعناصر البوليس تنقضُ عليهم، على أن تركيباً جديداً ما، نمطاً جديداً من الحداثة نستطيع أن نتحرك من خلاله جميعنا بصورة متناسقة، نمطاً نستطيع أن نحس فيه جميعاً بأننا في بيتنا، قد يخرج من رحم هذه الصراعات كلها ذات يوم. كان ذلك الأمل أحد السمات الحيوية للستينيات. لم يدم طويلاً. حتى قبل انتهاء العقد تجلّى بوضوح أن ليس ثمة أي تركيب جدلي في الأفق، وأنه كان يتعين علينا أن نضع مثل تلك الآمال والتطلعات كلها على «الرف»، نبقيها حيث هي طويلاً، إذا كنا نريد أن نتجاوز السنوات المقبلة.

لم يقف الأمر عند تمزق اليسار الجديد أشلاء: عند فقدان مهارة الجمع بين أن نكون سائرين على الطريق من جهة وحجر عثرة من جهة ثانية في وقت واحد، مما أدى إلى انهيارنا مثلنا مثل جميع الحداثات الشجاعة والمقدامة العائدة إلى عقد الستينيات. كان الخلل أعمق من ذلك: سرعان ما اتضح أن عالم الأوتوستراد، الذي دأبنا على المراهنة على مبادرته وديناميكيته، كان هو نفسه قد بدأ ينهار. فالفورة الاقتصادية الكبرى التي كانت قد فاقت جميع التوقعات، طوال ربع قرن من الزمن بعد

الحرب العالمية الثانية، كانت موشكة على الزوال. أما ثنائي التضخم والركود التكنولوجي (وهو ما يمكن أن يعزى، في المقام الأول، إلى الحرب الفيتنامية التي لا تعرف كيف تنتهي) مضافاً إلى أزمة طاقة عالمية متنامية (كان بمقدورنا أن نرجعها جزئياً إلى نجاحها المبهر)، فقد كان محكوماً بأن يتطلب ثمناً باهظاً، وإن لم يكن أحد في أوائل السبعينيات قادراً على تحديد مدى هول ذلك الثمن.

صحيح أن انتهاء الفورة لم يشكل تهديداً للجميع - فالأغنياء جداً بقوا في منأى عن الكارثة، كحالهم دائماً - غير أن رؤية الجميع للعالم الحديث وإمكانياته كانت قد أصبحت بحاجة إلى إعادة صياغة. تقلصت آفاق التوسع والنمو بصورة مباغتة: فبعد عقود من الغرق في بحر من الطاقة مقابل أسعار بخسة مناسبة وبوفرة كافية من أجل خلق العالم وإعادة خلقه من جديد وإلى ما لا نهاية، بات الآن يتعين على المجتمعات الحديثة أن تتعلم وبسرعة فن استخدام طاقاتها المتضائلة لحماية الموارد المتقلصة المتوفرة لها ولمنع عالمها كله من الانهيار والشلل. خلال عقد الازدهار الذي أعقب الحرب العالمية الأولى كان الشعار السائد للحداثة هو الضوء الأخضر؛ وخلال الهبة أو الفورة التي جاءت بعد الحرب العالمية الثانية كان الشعار المركز هو شبكة الأوتوسترادات الفيدرالية التي تمكن السائق من الانتقال من المحيط إلى المحيط (من الأطلسي إلى الهادي) بدون أن تعترضه أية أضواء مرورية على الإطلاق. غير أن مجتمعات السبعينيات الحديثة كانت مضطرة لأن تعيش في ظل شبح تحديد السرعة وإشارات الوقوف. وفي سنوات الحركة المختزلة هذه، تعين على أبناء الحداثة وبناتها حيثما كانوا، أن يفكروا بعمق حول المسافة التي سيقطعونها وفي أي اتجاه، وأن يبحثوا عن وسائل جديدة تمكنهم من الحركة. تلك هي عمليات التفكير والبحث - وهي عمليات كانت قد بدأت لتوها - التي من رحمها خرجت حداثات السبعينيات.

ولأبين كيف تغيرت الأشياء، أريد أن ألقي نظرة سريعة على الحوارات الموسعة التي دارت حول معنى الحداثة في الستينيات. كان أحد المداخل المثيرة الأخيرة في هذا الحوار، وربما كان نوعاً من النصب التذكاري له، يحمل عنوان «التاريخ الأدبي والحداثة الأدبية» بقلم الناقد الأدبي بول دو مان Paul De Man، وقد كتب في 1969 يقول إن «القوة الكاملة لفكرة الحداثة» كامنة في «الرغبة بإزالة كل ما جاء من قبل» وصولاً إلى «انطلاقة جديدة جذرياً، نقطة تستطيع أن تكون حاضراً حقيقياً». كان دومان يستخدم محكاً للحداثة تلك الفكرة النيتشوية (المطورة في كتاب استخدام التاريخ وسوء استخدامه، 1873) القائمة على حاجة الإنسان لأن ينسى، عن طيب خاطر، الماضي حتى يبلغ أو يبدع أي شيء في الحاضر. «إن نسيان نيتشه الذي لا يرحم، إن اندفاعه مغمض العينين لاقتحام غمرة العمل بعد التخفف من التجارب السابقة كلها يأسران الروح الحقيقية للحداثة». ومن هذا المنظور نجد «الحداثة والتاريخ على طرفي نقيض»[16]. لم يقدم دومان أمثلة معاصرة ولكن من السهل على مخططه أن يحتضن سائر صنوف الحداثيين العاملين في الستينيات عبر جملة شديدة التباين من الأدوات والأجناس الفنية والأدبية.

بالطبع كان ثمة موزيس الذي دأب على شق عالمه القائم على الأوتوستراد عبر المدن طامساً كل أثر للحياة التي كانت هناك من قبل؛ ثمة روبيرت ماكنامار Robert Mc Namara الذي أزال الغابات الفيتنامية لإنشاء المدن والمطارات الآنية الطارئة فاقحم ملايين الريفيين في قلب العالم الحديث (استراتيجية ساموبل هانتينغتون S. Huntington القائمة على «التحديث القسري») عن طريق قصف عالمهم التقليدي وتحويله إلى ركام، ثمة ميس فان دير روهه Mies Van der Eohe الذي كانت علبه الزجاجية القياسية، المتماثلة في سائر الأمكنة توشك على احتلال كل المتروبولات متفاقلة عن أية بيئة مثلها مثل اللوحة العملاقة التي تنتصب في

قلب العالم البدائي لعام 2001 لكوبريك Kubrick. غير أن علينا ألا ننسى الجناح الكارثي لليسار الجديد في سكرته الأخيرة سيركا Circa 1969 – 1970، حيث تمجد رؤى قطعان بربرية وهي تدمر روما، وتكتب عبارة «اهدموا الأسوار» على جميع الجدران؛ ويذهب إلى الشعب رافعاً شعاراً يقول: «قاتلوا الشعب!».

لم تقف القصة عند هذه الحدود بطبيعة الحال. وكما قلت من قبل فإن بعضاً من أكثر أشكال الحداثة إبداعاً في الستينيات كان قائماً على «الصرخات في الشارع»، على رؤى لعوالم وقيم كانت مسيرة التحديث الظافرة تدوسها أو تتركها وراءها. ولكن أولئك الفنانين والمفكرين والنشطاء الذين تحدوا عالم الأوتوستراد كانوا مسلّمين بجبروت هذا العالم وزخمه الذي لا يقاوم. كانوا يرون مؤلفاتهم وأفعالهم نقائض مشتبكة في مبارزات ديالكتيكية مع أطروحة دأبت على كتم جميع الصرخات وتكنيس جميع الشوارع عن وجه الخريطة الحديثة. وهذا الصراع بين نوعين متناقضين تناقضاً جذرياً من الحداثة، أكسب حياة عقد الستينيات قدراً كبيراً من انسجامها وإثارتها.

أما ما حدث في السبعينيات فقد تركز، مع تعثر الآلات العملاقة للنمو والتوسع الاقتصاديين، ومع اقتراب حركة المرور من حالة التوقف، على فقدان المجتمعات الحديثة فجأة، قدرتها على نسف ماضيها. طوال الستينيات كانت المسألة: هل يتعين عليها أن تفعل ذلك أم لا؟ أما الآن، في السبعينيات فقد جاء الجواب: إنها غير قادرة، أو عاجزة بكل بساطة. فالحداثة لم تعد قادرة على اقتحام «غمار العمل متخففة من التجارب السابقة كلها»، كما قال دومان، وصولاً إلى «إزالة كل ما جاء من قبل أملاً في بلوغ حاضر حقيقي.. منطلق جديد آخر المطاف». لم يكن بمستطاع حداثيي السبعينيات قتل الماضي والحاضر بغية خلق عالم جديد من العدم ex nihilo؛ تعين عليهم أن يتعلموا فن التعايش مع العالم الموجود لديهم، والانطلاق منه.

كثرة هي حداثات الماضي التي نشأت عبر النسيان، أما حداثيو السبعينيات فقد تعين عليهم أن يجدوا أنفسهم من خلال التذكر. دأب حداثيو الأيام الخوالي على تكنيس الماضي في سبيل بلوغ منطلقات جديدة؛ أما منطلقات عقد السبعينيات الجديدة فقد كانت كامنة في محاولات رامية إلى إحياء أنماط حياة قديمة مدفونة ولكنها لم تمت. لم يكن هذا المشروع بحد ذاته، مشروعاً جديداً؛ ولكنه اكتسب راهنية جديدة وإلحاحاً طازجاً في عقد بدا شاهداً على انهيار ديناميكية الاقتصاد والتكنولوجيا الحديثين. ففي لحظة بدا فيه المجتمع الحديث فاقداً القدرة على خلق مستقبل جديد مفعم بالجرأة والشجاعة، تعرضت الحداثة لضغوط بالغة الحدة والكثافة تطالبها باكتشاف منابع جديدة للحياة عبر مجابهات خيالية مع الماضي.

سأحاول في هذا الجزء الأخير من الكتاب أن أحدد مواصفات جملة من هذه المجابهات الخيالية أو الوهمية في وسائل وأجناس متباينة. مرة أخرى سأبني مناقشتي حول اثنين من الرموز: رمز البيت، الوطن، مسقط الرأس؛ ورمز الأشباح. كان حداثيو السبعينيات ميالين لأن يظلوا مسكونين ومهووسين بالبيوت والأسر والأحياء التي غادروها بغية أن يصبحوا حديثين وفق أنماط عقدي الخمسينيات والستينيات. ذلك هو ما جعلني أعنون هذا الجزء بعبارة «إعادة الأشياء كلها إلى مسقط الرأس»(*) فالمواطن

(*) أخذت هذا العنوان من أحد إبداعات الستينيات، من البوم بوب ديلان Bob Dylan الذي يحمل العنوان نفسه، تسجيلات كولومبا، 1965؛ فهذا الألبوم المتألق، ربما أفضل ما لدى ديلان، مشحون حتى الثمالة بالراديكالية السوريالية لعقد الستينيات. وفي الوقت نفسه فإن العنوان، مع عناوين بعض أغنياته - مثل « It's Alright Mam I'm Only Bleeding» و«Subterrancan Homesik Blues» - تعبر عن نوع كثيف وحاد من الارتباط بالماضي، بالأبوين، بمسقط الراس، ذلك ارتباط كان شبه غائب في ثقافة الستينيات، ولكنه بات حاضراً حضوراً مركزياً بعد عقد واحد من الزمن.

أو البيوت التي يتوجه نحوها حداثيو اليوم هي أماكن أكثر اتصافاً بالسمات الشخصية والخصوصية أو الحميمية، بما لا يُقاس، من كل من الأوتوستراد أو الشارع. أضف إلى ذلك أن النظر نحو البيت أو مسقط الرأس هو تطلع إلى «وراء» إلى ما هو ماض من حيث الزمن - مما يجعله مرة أخرى مختلفاً جذرياً عن التحرك المتقدم لأنصار الحداثة في عالم الطرق السريعة، أو التحرك الحر والطليق في سائر الاتجاهات لدى حداثيي الشارع - إنه عودة إلى طفولتنا، إلى ماضي مجتمعنا التاريخي. وفي الوقت نفسه فإن دعاة الحداثة لا يحاولون الاندماج أو الذوبان في ماضيهم - وهو ما يميز الحداثة عن النزعة العاطفية - بل يسعون بالأحرى إلى «إعادة الأشياء كلها» إلى قلب الماضي؛ إلى إكساب الذوات التي أصبحوها في الحاضر ذات معنى في ماضيهم، إلى جلب رؤى وقيم قد تتصادم جذرياً، مع تلك المواطن والملاذات القديمة التي يعودون إليها، وربما إلى إعادة تفعيل وتمثيل الصراعات المأساوية التي طردتهم من مواطنهم وبيوتهم في المقام الأول بالذات. وبعبارة أخرى، لن تكون المصالحة بين الحداثة والماضي، مهما اتخذت من أشكال وصيغ، عملية سهلة. أما رمزي الثاني فمتضمَّن في عنوان هذا الكتاب كل ما هو صلب يتبدد ويغدو أثيراً. هذا يعني أن ماضينا، مهما اتخذ من أشكال وصيغ، كان ماضياً متفككاً متحللاً؛ ونحن نتوق إلى الإمساك به ولكنه بلا أساس ومراوغ؛ نتطلع إلى الوراء باحثين عما هو صلب وثابت لنستند إليه، ولكننا لا نجدنا إلا معانقين سديماً من الأشباح. كانت حداثة السبعينيات حداثة ملأى بالأشباح.

تركزت إحدى الأطروحات المركزية في ثقافة السبعينيات على

يمكن إعادة اختبار هذا الألبوم اليوم والتعايش معه عن جديد بوصفه حواراً بين عقدي الستينيات والسبعينيات. ولا يسع أولئك الذين ترعرعوا على أغاني ديلان إلا أن يعقدوا الآمال على أن يتمكن ديلان من أن يتعلم من مؤلفاته في الستينيات ما يوازي ما تعلمناه نحن منها.

استعادة الذكريات والتواريخ الاثنية (العرقية) بوصفها جزءاً عضوياً من الهوية الشخصية. وقد شكل ذلك تطوراً مدهشاً في تاريخ الحداثة. فحداثيو اليوم لم يعودوا يصرون، كما كان حداثيو الأمس يفعلون في الكثير من الأحيان، على أن من واجبنا أن نتوقف عن أن نكون يهوداً أو زنوجاً أو إيطاليين، أو أي شيء آخر، حتى نصبح حديثين، إذا أمكن القول إن مجتمعات بكاملها تستطيع أن تتعلم أي شيء، فإن مجتمعات السبعينيات الحدثية بدت وكأنها تعلمت إن الهوية الأثنية - ليس فقط تلك العائدة للذات بل والعائدة للآخرين جميعاً في الوقت نفسه - كانت أساسية بالنسبة لعمق الذات وامتلائها كما تعد بها الحياة الحديثة وتمهد لها لصالح الجميع بلا استثناء. إن هذا الوعي هو الذي جلب لـ«جذور Roots» إليكس هيلي A. Haley، وكارثة HolocaustHolocaust جيرالد غرين Gerald Green جمهوراً من النظارة لم يكن هائلاً فقط - وهو الأوسع عفي تاريخ التلفزيون - بل ومتورطاً بفعالية ومتأثراً حقاً أيضاً. إن الاستجابة لمسلسلي الجذور، والكارثة، ليس في أمريكا فحسب بل وفي العالم كله، دلّت على أن قدرتنا على التعاطف والتأثر كبيرة جداً، مهما كانت الميزات التي تفتقر إليها البشرية المعاصرة. من المؤسف أن العروض الشبيهة بـ«الجذور» و«الكارثة» تفتقر إلى العمق اللازم لتحويل التعاطف والتأثر إلى فهم حقيقي. فالعملان، كلاهما، يقدمان طبعتين مفرقتين في المثالية عن الماضي الأسري، العائلي والأثني - العرقي، حيث جميع الأجداد رائعون، جميلون، نبلاء وأبطال وحيث الأحقاد والمشكلات لا تصدر إلا عن جماعات مضطهِدة من «الخارج». وبالتالي فإن إسهام ذلك في الوعي الإثني الحديث أقل من إسهامه في الجنس التقليدي القائم على الرومانس العائلي.

إلا أن ما هو حقيقي كان أيضاً موجوداً في السبعينيات. أعتقد أن الاستكشاف الوحيد الأشد تأثيراً للذاكرة الأثنية في هذه الفترة كان كتاب

مقاتلة Wowan Warrior لمؤلفته ماكسين هونغ كينغستون Maxine Hong Kingston. فالصورة الأساس عن الماضي العائلي والإثني، ليست، بنظر كينغستون جذوراً بل أشباح: فالعنوان الفرعي للكتاب هو: «ذكريات صِبى بين أشباح (Memories of a Girlhood Among Ghosts)»[17]. إن خيال كينغستون مشبع بتاريخ الصين وفولكلورها، بمثيولوجيا الصين وأساطيرها الخرافية. تقدم إحساساً حياً عن جمال حياة القرية الصينية وعافيتها - حياة أبويها - قبل الثورة. وفي الوقت نفسه تجعلنا نحس بأهوال تلك الحياة: يبدأ القتال بمشهد قتل عمته الحامل، ويستمر متقدماً عبر سلسلة كابوسية من أشكال القسوة والهجران والخيانة وجرائم القتل المفروضة اجتماعياً. إنها مسكونة بأشباح ضحايا قضوا نحبهم، ضحايا تحمّل نفسها عبأ مأساتهم عن طريق الكتابة عنهم؛ إنها تشارك أبويها خرافتهما عن أن أمريكا ليست إلا بلداً للأشباح، لحشود من الظلال البيضاء التي هي غير واقعية ولكنها ذات قوة سحرية في الوقت نفسه، إنها تخشى أبويها بالذات بوصفهما شبحين - فبعد ثلاثين سنة ما زالت غير متأكدة من أنها تعرف الأسماء الحقيقية لهؤلاء المهاجرين، وبالتالي تظل متشككة باسمها هي - مسكونين بكوابيس سلفية تتطلب حياتها الاستفاقة منها كلها، إنها ترى نفسها وهي تتقلب إلى شبح، تفقد واقعيتها المجسدة وهي تتعلم كيف تمشي منتصبة القامة في عالم الأشباح: «كيف تفعل أشياء شبحية أفضل حتى مما يستطيع الأشباح ذاتهم فعلها» - كيف تكتب كتاباً كهذا.

لدى كينغستون موهبة إبداع مشاهد إفرادية - فعلية كانت أم وهمية، من الماضي أو الحاضر، متخيّلة أو معاشة بصورة مباشرة - بقدر لافت للنظر من المباشرة، والوضوح المتالق. غير أن العلاقة بين الأبعاد المختلفة لكيانها لا تتعرض قط للاحتواء أو الاستكشاف؛ فيما نتدحرج من مستوى إلى آخر نحس بأن فعل الحياة والفن ما زال قائماً على قدم وساق، بأنها ما زالت غائصة في ذلك، وهي مشغولة بتقليب ذلك الجيش الكبير

من الأشباح المتوفر لديها أملاً في الاهتداء إلى نظام ما ذي معنى يمكنها، آخر الأمر، من أن تقف فيه بثبات. تبقى هوياتها الشخصية والجنسية والإثنية مراوغة حتى النهاية - تماماً كما دأب الحداثيون على القول بأن على هوية الحداثة أن تبقى مراوغة وسرابية - ولكنها تبدي قدراً عظيماً من الشجاعة وسعة الخيال في النظر إلى الأشباح وجهاً لوجه وفي الكفاح من أجل الاهتداء إلى أسماء العَلَم التي يحملونها. تظل ممزقة أو موزعة بين عشرات الاتجاهات مثل قناع تكعيبي أو مثل لوحة فتاة أمام المرآة Girl Before a Mirror لبيكاسو، ولكنها انسجاماً مع التقاليد الصينية، تقلب التفكك وتحوله إلى شكل جديد من نظام يشكل ركيزة من ركائز الفن الحديث.

ثمة مجابهة أخرى مع مسقط الرأس، ومع الأشباح، لم تكن أقل قوة، ألا وهي تلك التي جرت في ثلاثة أمكنة في جزيرة رود Three Places in Rhode Island، ثلاثية فرقة الأداء، والتي تطورت في الفترة الممتدة من 1975 إلى 1978. تنتظم المسرحيات الثلاث حول حياة أحد أعضاء الفرقة: سبالدينغ غراي Spalding Gray؛ إنها تمسرح حياته وتطوره شخصاً، شخصية، ممثلاً وفناناً. إن الثلاثية هي نوع من البحث عن الزمن الضائع في تراث بروست Proust وفرويد Freud. تتركز المسرحية الثانية وهي الأقوى رومستيك رود Rumstick Road[18]، وقد مُثلت للمرة الأولى عام 1977، على مرض والدة غراي، اليزابيث، واختلالها التدريجي، وتتكلل بانتحارها عام 1967؛ تعيد المسرحية إعادة تمثيل محاولات غراي الرامية الى فهم أمه، ومع ما لن يعرفه قط.

أن لهذا السعي المحموم اليائس والمفعم بالمعاناة سابقتين مرموقتين: قصيدة «قاديش Kaddish» الطويلة لآلت غينسبيرغ Allen Ginsberg (1959) واقصوصة بيتر هاندكه Peter Handke، بعنوان: أسى وراء الأحلام A Sorrow Beyond Dreams (1972). أما ما يجعل مسرحية رومستيك

روبرت ويلسون وكتسب بصورة استثنائية، ويعكس روبرت ويلسون

روود مثيرة بصورة استثنائية ويكسبها طابعاً مميزاً يعود إلى عقد السبعينيات، فيكمن في الطريقة التي تتبعها في اعتماد تقنيات تمثيل جماعية وأشكال فنية قائمة على تعدد الوسائل مأخوذة من الستينيات لاستكشاف أعماق جديدة في العوالم الداخلية الشخصية. إن مسرحية رومستيك رود تتضمن وتوحد بين الموسيقا الحية والمسجلة وبين الرقص وعروض السلايدات، والتصوير الفوتوغرافي، والحركة المجردة، والإضاءة المعقدة (بما في ذلك الأستروبات) والمشاهد والأصوات المسجلة على أشرطة الفيديو، لاستحضار أنماط متباينة ومتقاطعة من الوعي والوجود. يتألف العرض من كلمات مباشرة يوجهها غراي إلى الجمهور؛ من مسرحة أحلام اليقظة والنوم (حيث يؤدي أحياناً دور أحد الأشباح التي تسكنه)؛ من مقابلات مسجلة مع أبيه، مع جدتيه، مع أصدقاء قدامى وجيران جزيرة رود آيلاند؛ مع الطبيب النفسي المعالج لأمه (حيث يقلد كلمات الطبيب وهي تسمع من الشريط)؛ من عرض لسلايدات تصور الأسرة وحياتها عبر السنين (ويكون غراي شخصية في الصور من جهة ونوعاً من أنواع راوي مدينتنا Our Town ومعلقها من جهة ثانية في الوقت نفسه)، ومن بعض الموسيقا التي كانت الأحب إلى قلب إليزابيث غراي مصحوبة بالرقص والسرد.

يجري هذا كله في أجواء خارقة للعادة. فخشبة المسرح مقسومة إلى ثلاثة أجزاء متساوية؛ وفي أية لحظة يمكن للأداء أن يجري بصورة متزامنة على الجزأين أو حتى على الأجزاء الثلاثة دفعة واحدة في بعض الأحيان. في الوسط، متقدماً إلى الأمام، ثمة مقصورة مراقبة للأدوات السمعية البصرية فيها مدير فني شبحي؛ وتحت المقصورة مباشرة هناك مقعد طويل يقوم أحياناً مقام سرير الطبيب النفساني، حيث يؤدي غراي بالتتابع دور الطبيب (أو «الفاحص») وأدوار عدد من المرضى المختلفين. على يسار الجمهور، في مكان يغوص عميقاً ليشكل غرفة، ثمة تكبير لبيت عائلة

غراي في شارع رومستيك رود، حيث يجري العديد من المشاهد. أحياناً يختفي الجدار وتبدو الغرفة حجرة داخلية في عقل غراي تشكل مسرحاً لجملة متباينة من المشاهد المشؤومة، ولكن، حتى حين تكون صورة البيت غائبة، تبقى هالته حائمة في الأجواء. على يمين الجمهور هناك غرفة عميقة أخرى ذات نافذة مصورة كبيرة تمثل غرفة غراي الخاصة في البيت القديم. وخلال الجزء الأكبر من المسرحية تكون هذه الغرفة مغطاة بخيمة نفخ هائلة ذات قبة حمراء، مضاءة من الداخل، موحية بشكل ساحر ومهدد (هل هي بطن حوت؟ أهي رحم أم؟ أم أنها دماغ؟)؛ إن قسماً كبيراً من التمثيل والأداء يتم في هذه الخيمة وحولها، وهي المشرئبة بانتفاخ كشخصية سرابية بحد ذاتها. وفي مرحلة متقدمة من المسرحية، بعد أن يكون غراي وأبوه قد قالا ما لديهما عن الأم وانتحارها، يقوم الرجلان معاً برفع الخيمة وإخراجها من الغرفة عبر النافذة: ما زالت مرئية، ومتلألئة بخبث ومكر، مثل القمر، ولكنها باتت الآن بعيدة، هناك في الأفق.

تشي مسرحية رومستيك رود أن هذا هو النوعع الممكن من التحرر والمصالحة المتاحين لبني البشر في العالم. بالنسبة لغراي، ولنا نحن بمقدار ما نستطيع التماهي معه، لا يكون التحرر كاملاً قط؛ ولكنه حقيقي، ومحقق: لم يكتف بالتحديق في الهوة بل غاص فيها وجلب معه أعماقها إلى كل بقعة الضوء لنراها جميعاً. إن زملاء غراي من الممثلين قد مدوا له يد المساعدة: فالحميمية والمشاركة المتطورتين عبر سنين طويلة من العمل في فرقة متلاحمة متكاتفة كانتا من العناصر الحيوية في سعيه الدؤوب والشاق إلى اكتشاف ذاته ومواجهة نفسه وكونه إياها؛ إن أداءهم الجماعي يمسرح الأساليب التي تطورت بها المجموعات والفرق المسرحية خلال العقد الماضي. ففي الأجواء السياسية المتوترة للستينيات حيث كانت مجموعات الفرق المسرحية مثل المسرح الحي Living Theater، والمسرح المكشوف Open Theater، وفرقة سان فرانسيسكو لمسرح العرائس San

Francisco Mime Troupe كانت من بين أكثر الأشياء إثارة في المسرح الأمريكي، وكانت أعمالها وحيواتها الجماعية تُقدم بوصفها مخارج من مصيدة الخصوصية والفردية البرجوازية، بوصفها نماذج عن المجتمع الشيوعي المستقبلي. أما في السبعينيات التي باتت بعيدة نسبياً عن السياسة فقد انقلبت من طوائف شيوعية إلى ما يشبه الجمعيات العلاجية التي كانت قوتها الجماعية تستطيع أن تمكن كلاً من الأعضاء من الإمساك بأعماق حياته الفردية واحتضانها. إن أعمالاً من طراز رومستيك رود تبين المناحي الإبداعية التي يمكن لمثل هذا التطور أن يتخذها.

تركز إحدى الأطروحات المركزية لحداثة السبعينيات على فكرة الترهين أو إعادة التهوية البيئية (الأيكولوجية): على الاهتداء إلى معان وطاقات جديدة في أشكال وأشياء قديمة من الحياة. إن بعضاً من أكثر عمليات إعادة الترهين إبداعاً في السبعينيات، في أمريكا كلها، كان يجري في أحياء خربة شبيهة بتلك التي هللت لها جين جاكوبز J.Jacobs في أوائل الستينيات. غير أن الفرق الذي يتأتى عن انقضاء عقد من الزمن يتركز في أن المبادرات التي بدت بدائل سائر أزمان فورة الستينيات باتت الآن أشبه بضرورات يائسة. لعل أكبر عمليات الترهين الحضرية وأكثرها دراميه عندنا كانت جارية، بالتحديد حيث تم العرض الأول لدورة حياة سبالدينغ غراي Spalding Gray عرضاً عاماً: في حي مانهاتن السفلي المعروف الآن باسم سوهو SoHo. كانت هذه البقعة المزدحمة بالمشاغل والورشات والمخازن والمصانع الصغيرة العائدة إلى القرن التاسع عشر والواقعة بين شارعي هيوستون والقناة نكرة ومهملة بالمعنى الحرفي للكلمة؛ ظلت بلا اسم إلى ما قبل عشر سنوات. وبعد الحرب العالمية الثانية، مع تطور عالم الأتوسترادات، اعتُبرت هذه البقعة محكومة بالإعدام على نطاق واسع بوصفها بالية. وقام مخططو الخمسينيات بادراجها على قائمة الأماكن المرشحة للتدمير.

كان من المخطط أن يتم مسح الحي من الوجود لصالح أحد مشروعات روبيرت موزيس الأكثر إثارة للإعجاب: مشروع أوتوستراد مانهاتن السفلي. كان من المقرر أن يخترق جزيرة مانهاتن كلها من النهر الشرقي إلى هودسون هادماً أو عازلاً أجزاء كبيرة من ساوث وويست فيليج South and West Village، إيطاليا الصغيرة Littil Italy، الحي الصيني Chinatown، والضفة الشرقية السفلى Lower East Side. وحين اكتسبت خطط الأوتوستراد زخمها غادر الكثير من المستأجرين الصناعيين المنطقة متوقعين تدميرها. غير أن تحالفاً لافتاً للنظر ضم جماعات متناقضة عموماً - من الشباب والمسنين، من الثوريين الراديكاليين والرجعيين، من اليهود والإيطاليين، من ذوي الأصول الإنجليزية (الواصب WASP): (الدبابير)، من البورتوريكيين والصينيين - ما لبث أن برز في أوائل الستينيات وظل يكافح بحمية وحماس سنوات طويلة حتى انتصر، مما أثار دهشة المنتسبين إلى هذا التحالف الغريب المتناقض، فأزال مشروع موزيس من الخريطة.

أدى هذا الانتصار الملحمي على إله الدمار: مولوخ إلى حدوث وفرة مفاجئة لأماكن ملائمة تماماً بأجور منخفضة انخفاضاً غير عادي اتضح أنها مثالية بالنسبة لطائفة الفنانين المتنامية بسرعة في نيويورك. ففي أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات انتقل إلى الحي آلاف الفنانين وحولوا، خلال عدد قليل من السنين، هذه البقعة النكرة إلى المركز العالمي الأول والطليعي لإنتاج الفن. وهذا الانقلاب المدهش والمذهل ملأ شوارع السوهو SoHo الكئيبة بقدر فريد من الحيوية والتوتر.

يعود جزء كبير من هالة الحي إلى التداخل بين شوارعه ومبانيه الحديثة العائدة إلى القرن التاسع عشر من جهة وبين الفن الحديث المنتمي إلى القرن العشرين الذي تم إبداعه وعرضه في هذه الشوارع والمباني من الجهة الثانية. ثمة طريقة أخرى يمكن إتباعها في النظر إليه بوصفه

ديالكتيكاً (جدلاً) بين أنماط الإنتاج القديمة والجديدة في الحي: ثمة مصانع تنتج الأمراس والحبال والعلب الكرتونية وقطع التبديل الصغيرة، ورشات تجمع الورق ومزق الأقمشة البالية وبقايا الأشياء وتعيد تصنيعها؛ وثمة أنماط من الفن تجمّع وتضغط وتدمج هذه المواد وتعيد إليها الحياة وتدفعها لتقوم بدورة جديدة بطرق خاصة جداً واستثنائية تخصها وحدها.

برز حي سوهو SoHo أيضاً بوصفه حلبة لتحرر النساء من أهل الفن اللائي تدفقن على المسرح بأعداد ومواهب واعتداد بالنفس لم يسبق لها مثيل وكافحن لترسيخ هوياتهن في حي كان يكافح لإثبات هويته هو الآخر. إن حضورهن الإفرادي والجماعي يشكل اللؤلؤة الثمينة في تاج سوهو. في الساعات الأولى من أمسية خريفية شوهدت صبية جذابة في ثوب خمري متقد، من الواضح أنها كانت عائدة من «المدينة» (من إحدى العروض؟ من أحد اللقاءات السمحة؟ من العمل؟) وهي تتسلق المجموعات الطويلة من الأدراج المؤدية إلى عليتها. بإحدى ذراعيها حملت كيساً كبيراً من الحوائج المنزلية مع رغيف فرنسي بارز؛ وبالأخرى، بشكل متوازن على الكتف كانت تحمل رزمة من القضبان بطول خمسة أقدام. بدا لي المشهد تعبيراً صادقاً عن الجنسية والروحانية الحديثتين لعصرنا. غير أن هناك عند المنعطف القريب كانت تقبع شخصية حديثة حداثة نموذجية من شخصيات زماننا، الا وهي شخصية المالك العقاري الذي أفضت مضارباته المحمومة في السبعينيات إلى تحقيق العديد من الكنوز في السوهو، وطردت العديد من الفنانين الذين فقدوا الأمل في توفير القدرة على دفع الأجور والأسعار، التي أسهم وجودهم في خلقها، من بيوتهم. هنا، كما في الكثير غيره من المشاهد الحديثة، تتدحرج ألغاز التطور والتنمية الغامضة متزاحمة فيما بينها.

تحت شارع القناة مباشرة، حيث حدود السوهو السفلى، كان المارّ

الماشي شمالاً أو جنوباً، أو خارجاً من نفق IRT عند شارع فرانكلين معرضاً لأن يصاب بالدهشة لدى إلقاء نظرة سريعة على ما يبدو في البدء بناية أشباح. إنها كتلة عامودية مائلة ثلاثية الأبعاد، مشكلة بغموض لتتشابه مع ناطحات السحاب المحيطة بها؛ غير أننا ما إن نقترب حتى نجد أنها تبدو متحركة لدى تغيير الزاوية. في لحظة تبدو مائلة مثل برج بيزا المائل، نتقدم نحو اليسار، فتبدو وكأنها تتهال علينا، نكمل الدورة فنجدها منزلقة مثل سفينة مبحرة في شارع القناة. إنها منحوتة ريتشارد سيرا Richerd Serra الجديدة التي تحمل اسم TWU تكريماً لاتحاد عمال الترانزيت الذي كان معلناً عن إضراب عام لدى تدشين المشروع في ربيع 1980. يتألف النصب من ثلاثة مستطيلات فولاذية كبيرة، كل منها بعرض يقرب من عشر أقدام وطول يصل إلى حوالي خمس وثلاثين قدماً، مجمعة مثل حرف «H» مائل. إنه راسخ رسوخ النصب والمنحوتان ولكنه مع ذلك شبحي وسرابي من نواح عديدية: إنه مؤهل لأن يغير شكله وفقاً لوجهة نظرنا؛ إنه قادر على مسخ الألوان وقلبها: فهو ذهبي - برونزي مشع في لحظة معينة أو من زاوية محددة، ولا يلبث أن ينقلب رمادياً متجهماً مثقلاً بشؤم لون الرصاص بعد لحظة أو حركة صغيرة؛ أما استحضاره للهياكل العظمية الفولاذية لسائر ناطحات السحاب المحيطة به، للتوغل الدامي في السماء ذلك التوغل الذي أصبح ممكناً بفضل فن العمارة والهندسة الحديثتين، للوعود الصارخة التي قدمتها هذه المباني ذات يوم حين كانت ما تزال هياكل فقط ولكن أكثرها ما لبث أن تتكر للوعود لحظة استكماله، فيشكل جانباً آخر من جوانب سرعة تبدله وتحوله. ما إن نتمكن من لمس التمثال حتى نحس بأننا معششون في زوايا حرف «H» ونشعر بأننا في مدينة داخل مدينة؛ نتأمل الفراغ الحضري من حولنا ومن الأعلى بجلاء خاص وحيوية استثنائية، مع بقائنا في الوقت نفسه محميين من صدمات المدينة بفضل كتلة النصب وقوته.

إن تمثال TWU مغروز في قلب ساحة صغيرة مثلثة الشكل ليس فيها شيء آخر - عدا شجرة صغيرة، زُرعت، على ما يبدو، لحظة تدشين النصب، ووُجهت نحوه؛ شجرة هزيلة بأغصانها ولكنها مزهرة بأوراقها الندية ومزدانة بوردة بيضاء وحيدة كبيرة، محببة آخر الصيف. يقع هذا العمل على مسافة من الدرب المطروقة ولكن حضوره ما لبث أن خلق دربا جديدة، دربا تجتذب الناس بجاذبية مغناطيسية إلى فلكها. وما إن يصبحوا هناك حتى ينظروا، يلمسوا، يتكئوا، يعششوا ويجلسوا. أحيانا يصرون على المشاركة بقدر أكبر من الفعالية بالعمل، وينقشون أسماءهم أو معتقداتهم على خواصر الهيكل، بأحرف يصل ارتفاعها إلى ثلاثة أقدام كُتبت مؤخرا عبارة «لا مستقبل NO FUTURE»؛ أضف إلى ذلك أن الأروقة الدنيا تحولت إلى ما يشبه الكشك، إلى مكان مثقل بأعداد لا تُحصى من الرموز السارة وغير السارة الدالة على الأيام.

بعضهم يستشيط غضباً إزاء ما يبدو لهم تدنيساً لعمل من أعمال الفنون الجميلة. ولكنني أرى أن جملة الأشياء التي أضافتها المدينة إلى نصب TWU هي التي أبرزت أعماقه الخاصة التي كانت ستبقى مخفية إلى الأبد لو ظل النصب بعيداً عن متناول الناس. فالطبقات المتراكمة من الشعارات والشارات الممزقة أو المحروقة (سواء من جانب المدينة أو من قبل سيرا نفسه، أو من نظارة فضوليين) المتجددة أبداً، أبدعت لوحة تشكيلية جديدة خطوطها العريضة تشي بأفق مديني منكسر يصل ارتفاعه إلى ست أو سبع أقدام، أكثر حلكة وأشد كثافة من الامتداد الفسيح الكائن في الأعلى. أما كثافة المستوى الأدنى وتوتره (ذلك القسم الذي هو بمتناول الناس) فقد أحال هذا الجزء إلى قصة رمزية ملأى بالمعاني عن عملية بناء المدينة الحديثة بالذات. باضطراد يتطاول الناس إلى بقع أعلى ساعين إلى ترك آثارهم - هل يقف بعضهم فوق أكتاف البعض الآخر؟ - بل ثمة على ارتفاع اثنتي عشرة أو خمس عشرة قدماً

بقعتان من الطلاء: حمراء وصفراء، قُذفتا بطريقة درامية من مكان ما في الأسفل - هل هي سخريات تهزأ بـ«الرسم الفعال»؟ أو «رسم الحركة» (action Painting)؟

ولكن أياً من هذه الجمهود جميعاً، لا يمكنه أن يشكل أكثر من ومضة في سماء سيرا البرونزية الجليلة التي تحلق فوقنا جميعاً، سماء تكتسب أكبر قدر من البهاء على خلفية العالم الأشد حلكة الذي نقيمه على المستوى الأرضي. يتمخض نصب TWU عن حوار بين الطبيعة والثقافة، بين ماضي المدينة وحاضرها؛ بل ومستقبلها حيث البناء ما يزال على العظم، ما يزال منطوياً على طاقات لا محدودة، بين الفنان وجمهوره، بيننا جميعاً وبين البيئة المدينية التي تجمع خيوط حياتنا جميعاً إلى بعضها. وعملية الحوار هذه هي التي تدور حولها حداثة السبعينيات في أبهى صورها وأفضل تجلياتها.

بعد قطع هذه المسافة كلها، أريد الآن توظيف هذه الحداثة لاجتراح حوار مع ماضيَّ الخاص، مع مسقط رأسي المفقود، مع أشباحي أنا. أريد العودة إلى حيث بدأت هذه المقالة، إلى البرونكس Bronx، برونكسي أنا، ذلك الحي المفعم بالحياة والمزدهر بالأمس القريب، والذي بات اليوم ركاماً من الرماد والأرض اليباب. هل تستطيع الحداثة أن تبعث الحياة في هذه العظام؟ من الواضح أنها لا تستطيع بالمعنى الحرفي للبعث: فما من شيء سوى توظيفات واستثمارات فيدرالية هائلة، جنباً إلى جنب مع مشاركة شعبية نشطة وحماسية، يستطيع، حقاً أن يعيد برونكس إلى الحياة. غير أن رؤى الحداثة وأخيلتها تستطيع أن تسبغ على مدننا الداخلية المعطوبة شيئاً تعيش في سبيله، تستطيع أن تستحضر غنى حياتها وجمالها المدفونين، ولكنهما لم يموتا بعد.

لدى مواجهة البرونكس، أريد أن أستخدم وأجمع وسيلتين متمايزتين ازدهرتا في السبعينيات، إحداهما حديثة الاكتشاف والثانية قديمة تماماً

ولكنها شهدت قدراً من التطوير والحذلقة مؤخراً. تعرف الأولى باسم «الأعمال الترابية» (Earthworks) أو «فن الأرض» (earth art). وهي تعود إلى بدايات السبعينيات وكان أكثر ممثليها إبداعاً روبيرت سميشون R. Smithson الذي قتل في حادث مأساوي وهو في الخامسة والثلاثين من عمره لدى تحطم الطائرة التي كان على متنها في 1973. كان سميشون مهووساً بالمخلفات التي صنعها الإنسان: بأكوام الفضلات، ببؤر القمامة، بالمناجم المستهلكة المهجورة، بالمقالع المقفرة، بالأحواض والجداول المائية الملوثة، بكومة القمامة التي كانت تحتل موقع الحديقة المركزية Central Park قبل وصول أولمستد Olmsted. وعلى امتداد سنوات عقد السبعينيات ظل سميشون يروح ويجيء مغطياً سائر أرجاء البلاد وهو يحاول عبثاً إثارة اهتمام بيروقراطيي الشركات والأجهزة الحكومية بفكرة أن:

> «أخذُ الحلول العملية لمسألة الإفادة من المناطق المخربة قد يكون كامناً في إعادة إحياء دورة الحياة والماء عبر لغة «فن الأرض»... بوسع الفن أن يصبح مصدراً يتوسط بين الإيكولوجي (عنصر البيئة) وبين الصناعي. فالأيكولوجيا والصناعة ليستا شارعين من الشوارع ذات الاتجاه الواحد. بل ولا بد لهما من أن تكونا شارعين متقاطعين.. ويستطيع الفن أن يساعد على توفير الديالكتيك المطلوب بينهما»[19].

اضطر سميشون لأن يقطع مسافات طويلة للتوغل في أعماق السهوب الغربية الوسطى والجنوبية؛ لم يعش ليرى صحراء هائلة استحدثت في البرونكس، صحراء شكلت أرضية مثالية لفنه، عند باب داره تقريباً. غير أن فكره متقل بما يشير إلى كيفية التقدم هناك. من المؤكد أنه كان سيقول: من الضروري أن نقبل بسيرورة التفكيك بوصفها إطاراً

لأنماط جديدة من الدمج والتوحيد، أن نستخدم الركام أداة لبناء أشكال جديدة ولصياغة تأكيدات جديدة؛ فبدون إطار كهذا وأداة كهذه، لا يمكن لأية تنمية فعلية أن تحدث(*). أما الوسيلة الأخرى التي أريد أن ألوذ بها فهي اللوحة التاريخية الجدارية. فاللوحات الجدارية ازدهرت في فترة WPA، حين حُمِّلت رسالة إسباغ الطابع الدرامي على جملة من الأفكار السياسية الراديكالية عموماً. وقد عادت قوية في السبعينيات ممولة في الغالب من جانب الـ CETA الاتحادي. وانسجاماً مع الروح العامة للسبعينيات راحت الجداريات الجديدة تؤكد التاريخ المحلي والطائفي بدلاً من الأيديولوجيا العالمية. أضف إلى ذلك أن هذه اللوحات الجدارية - وهذا يبدو واحداً من تجديدات السبعينيات - كانت في الغالب تُنفذ من قبل أناس ينتمون إلى الطائفة أو الجماعة التي كانت تستحضر تاريخها، بما يمكّن الناس من أن يكونوا ذواتاً وموضوعات وجمهوراً للفن في وقت واحد؛ ويجمع بين النظرية والممارسة انسجاماً مع أفضل التقاليد الحداثية. لعل أكثر الجداريات الطائفية في السبعينيات إثارة وأسماها طموحاً هي لوحة جوديث باكا Judith Baca الجدارية النافرة العظيمة في لوس أنجيلوس. إن الأعمال الترابية واللوحات الجدارية الطائفية توفر أداتي حلم حداثة برونكس عندي: جدارية البرونكس.

وكما أتخيلها فإن جدارية البرونكس سوف تُرسم على حجارة

(*) اخيراً، مع نهاية السبعينيات، بدأت جملة من السلطات المحلية واللجان الفنية تستجيب؛ فبدأت جملة من الأعمال الترابية المثيرة تقام. إن هذه الفرصة العظيمة الناشئة تطرح أيضاً مشكلات كبيرة؛ تضع الفنانين في مواجهة حماة البيئة وتتركهم عرضةً لتهمة إبداع نوع تزييني مجرد من الجمال يخفي الفظاظة والقسوة اللتين تمارسهما الشركات والقوى السياسية. للحصول على رؤية طليقة عن الطرق التي اتبعها فنانو الأرض في مواجهة هذه المسائل والرد عليها اقرأ مقال «It's The Pits» لكاي لارسون Kay Larson في صوت القرية Village Voice، تاريخ 2 / 9 / 1980.

الطوب والإسمنت التي تشكل جدراناً تمتد مع استطالة الجزء الأكبر من اتوستراد كروس - برونكس، بما يمكّن أية رحلة بالسيارة عبر البرونكس ومنه من أن تصبح رحلة إلى أعماقه المدفونة. في الأماكن التي يمر فيها الشارع بمستويات قريبة أو موازية لمستوى الأرض، وحيث الجدران تتراجع، فإن رؤية السائق لحياة البرونكس في الماضي سوف تتعاقب مع أمداء واسعة وفسيحة غن خرابه الراهن. وقد تصور اللوحة الجدارية شبكة من الشوارع المتقاطعة، من المنازل بل وحتى الغرف المتداخلة الملأى بالناس تماماً كما كانت قبل أن يأتي الأوتوستراد ليخترقها جميعاً.

غير أن من شأنها، قبل ذلك، أن تعود إلى السنوات الأولى من القرن العشرين، سنوات الأوج في عمليات الهجرة اليهودية والإيطالية، حين كان البرونكس ينمو مع خطوط الأنفاق المتسعة بسرعة، حيث كانت جماعات كاملة من السكان تخرج من أعماق الأرض السفلية (حسب تعبير البيان الشيوعي): أن تعود إلى عشرات الآلاف من عمال خياطة الملابس، من عمال المطابع، من اللحامين، من عمال طلاء البيوت، من صناع الفراء، من المناضلين النقابيين، من الاشتراكيين، من الفوضويين، من الشيوعيين، ثمة د. و. غريفيث D. W. Griffeth الذي ما زال ستوديو البيوغراف العائد له موجوداً، ثابتاً حيث هو ولكنه متداع ومهمل، عند أطراف الأوتوستراد. ثمة شولوم عليخم Sholem Aleichem وهو يتأمل العالم الجديد ويقول إنه جيد، ثم يموت في شارع كيلي Kelly Str. (حيث وُلدت آبزوغ A. Abzug). وهناك تروتسكي في الشارع الشرقي رقم 164، منتظراً ثورته (سوف لن يتسنى لنا قط أن نعرف ما إذا كان تروتسكي قد مثل دور الروسي في عدد الأفلام الصامتة المبتذلة). والآن نرى برجوازية متواضعة ولكنها نشيطة ومفعمة بالثقة، منبثقة في العشرينيات بالقرب من مدينة اليانكي الرياضية Yankee Stadium، وهي تتنزه على الغراند كونكورس للحظة موجزة في الشمس، مهتدية إلى نوع من الرومانس لدى النظر إلى قوارب

البجع في حديقة كروتونا؛ وعلى مسافة غير بعيدة نرى «التعاونيات»، تلك التجمعات السكنية العمالية التي تشكل شبكات واسعة، وهي تشيد بالتعاون عالماً جديداً بجانب برونكس وحديقة فان كورتلاندت Van Cortlandt. ثم نتقدم باتجاه النقيض الكثيب للثلاثينيات حيث طوابير العاطلين عن العمل، حيث جمعيات الإحسان السكنية، حيث WPA (وهو الذي ينتصب نصبه البهي والجليل، القصر العدلي في حي برونكس، فوق ملعب اليانكي مباشرة)، حيث فيض من العواطف الجياشة والطاقات الملتهبة تتفجر، حيث اشتباكات عند زوايا الشوارع بين التروتسكيين والستالينيين، حيث صفوف من مخازن الحلويات والكافتريات الضاجة والمتقدة بالكلام طوال ساعات الليل. وثمة بعد ذلك، كتلة مشاعر الهياج والقلق التي سادت سنوات ما بعد الحرب، ثمة وفرة جديدة، أحياء أكثر حيوية وحركة من أي وقت مضى، حتى فيما تكون عوالم جديدة قد بدأت تتفتح خلف الأحياء، يسارع الناس إلى شراء السيارات ويبادرون إلى الحركة، وبالنسبة للمهاجرين الجدد إلى حي برونكس من بورتوريكو، من ساوث كارولينا، من ترينيداد، ثمة ظلال جديدة من ألوان البشرة والألبسة في الشوارع؛ ثمة موسيقا وإيقاعات أو ألحان جديدة؛ ثمة أزمات وتوترات جديدة؛ وأخيراً نصل إلى روبيرت موزيس وطريق الرعب الذي شقه محطماً حياة برونكس الداخلية وقالباً عملية التطور إلى عملية نكوص، النشوة إلى كارثة ومأساة، وخالقاً الخراب الذي يشكل أساس هذا العمل الفني.

لا بد للوحة الجدارية المعنية من أن تُنفذ عبر عدد من الأساليب المختلفة جذرياً، بغية التعبير عن التنوع المدهش للرؤى الخيالية والأوهام التي انطلقت من هذه الشوارع والشقق السكنية وباحات المدارس، ومخازن اللحوم، ودكاكين الحلويات والمقبلات التي تبدو متناغمة ومتماثلة. لا بد لكل من بارنيت نيومان Barnett Newruen، ستانلي كوبريك Stanley Kubrick، كليفورد أوديتس Clifford Odets، لاري ريفرز Larry Rivers،

جورج سيغال George Segal، جيروم وايدمان Jerome Weidman، روزالين دركسلر Rosalyn Drexler، إ. ل. دوكتورو E. L. Doctorow، غريس بيلي Grace Paley، ايرفنغ هاو Irving Howe، من أن يكونوا هناك؛ جنباً إلى جنب مع جورج ميني Georg Meany، هيرمان باديلو Herman Badillo، بيلا أبزوغ Bella Abzug، وستوكلي كارميكايل Stokely Carmichael؛ مع جون غارفيلد John Garfield، سيدني فالكو Sidney Falco، طوني كورتيس Tony Curtis، مولي غولدبرغ Molley Goldberg، غيرترود بيرغ Gertvude Berg، بيس ميرسون Bess Myerson، (نموذج أيقوني مجسد للاندماج والتمثل أو الذوبان في برتقة واحدة، ميس أمريكا برونكس Amarica Miss Bronx's 1945)، وآن بانكروف Anne Bancroft، مع هانك غرينبرغ Hank Greenberg، جيك لاموتا Jake La Motta، جاك موليناس Jack Molinas (هل كان أكبر رياضيي برونكس أم أسوأ الدجالين واللصوص فيه، أم كليهما معاً؟)؛ مع نات آرشيبالد Nate Archibald؛ مع آ. م. روزنتال A. M. Rosenthal، من جريدة النيويورك تايمز وشقيقته القائدة الشيوعية روث ويت Ruth Witt مع كل من فيل سبكتور Phil Spector، بيل غراهام Bill Graham، ديون Dion، والبلمونات The Belmonts، والأوغاد The Rascals، لورا نيرو Laura Nyro، لاري هارلو Larry Harlow، الأخوين باميري The Brothers Pamieri؛ مع جول فايفر Jules Feiffer، ولوميرز Lou Meyers؛ مع بادي تشايسكي Paddy Chayesky، ونيل سيمون Neil Simon، مع رالف لوران Ralph Lauren، وكالفين كلاين Calvin Klein، غاري وينوغراند Garry Winogrand، جورج ومايك كوشار G&M.Kuchar، مع جوناس سالك Jonas Salk، جورج والد G.Wald؛ سيمور ميلمان Seymour Melman، هيرمان كاهن Herman Kahn – مع هؤلاء جميعاً فضلاً عن كثيرين غيرهم.

سوف يلقى أبناء برونكس وبناتها التشجيع على العودة والدخول في

اللوحة: فجدار الأوتوستراد كبير بما فيه الكفاية ويتسع للجميع؛ ومع تنامي الازدحام فإن اللوحة ستغدو أقرب إلى كثافة البرونكس في أوجه. ومن شأن المرور في السيارة بهذا كله واختراقه أن يكونا تجربة غنية وغريبة. قد يحس السائقون أنهم أسرى الشخوص والبيئات والأخيلة التي تعبر عنها اللوحة الجدارية، أسرى أشباح الآباء والأمهات، أشباح الأصدقاء والزملاء، بل وأشباحهم هم أنفسهم، مثل ساحرات أسطورية، دابن على إغوائهم للغوص في أعماق هوة الماضي. ومن جهة أخرى من شأن العديد من هذه الأشباح أن تحضّهم وتلح عليهم من أجل دفعهم للقيام بقفزة بالغة الخطورة نحو مستقبل يقبع فيما وراء أسوار البرونكس للالتحاق بسيل حركة المرور المتدفق إلى الخارج. ولوحة البرونكس الجدارية سوف تضع حداً لنهاية الأوتوستراد بالذات حتى يتبادل الأدوار على الطريق إلى ويستتشيستر Westchester ولونغ آيلاند Long Island. أما نقطة النهاية، نقطة الحد الفاصل بين البرونكس والعالم، فسوف يجري إبرازها بقوس احتفالي عملاق، على غرار النصب التذكارية الهائلة التي تصورها كلايس أولدنبرغ Claes Oldenberg في الستينيات. سيكون هذا القوس دائرياً، وقابلاً للنفخ موحياً بإطار دولاب سيارة وقرص باجيل في وقت واحد. حين يكون منفوخاً إلى الحد الأقصى، سيبدو ثقيلاً عسير الهضم مثل الباجيل، ولكنه نموذجي ومثالي كإطار لدولاب يمكن استخدامه للهرب بسرعة؛ أما حين يكون طرياً فسيبدو هشاً وخطراً كإطار ولكنه مثير للشهية يدعو إلى الجلوس والالتهام كقرص باجيل.

قدمتُ برونكس اليوم كمشهد مثقل بالكارثة واليأس؛ صحيح أن ذلك كله موجود في البرونكس، ،ولكن فيه أيضاً أشياء أخرى كثيرة. اخرج من الأوتوستراد واقطع مسافة ميل أو حوله إلى الجنوب، أو مسافة نصف ميل إلى الشمال باتجاه حديقة الحيوانات؛ توغل بسيارتك في شوارع نقشت أسماؤها على نقاط تقاطع الروح – فوكس Fox، كيلي Kelly، لونغ

وود Longwood، هوني ويل Honey Well، البولفار الجنوبي Southern Boulevard، واخرج منها فسوف تجد أحياء سكنية تحس بقوة بأنها أحياء سكنية غادرتها منذ زمن طويل؛ أحياء سكنية ظننت أنها زالت إلى الأبد؛ مما يجعلك تتساءل ما إذا كنت ترى أشباحاً؛ أو ما إذا كنت أنت نفسك شبحاً يتجول في هذه الشوارع الصلبة الراسخة مثقلاً بأشباح مدينتك الداخلية وسراباتها. صحيح أن الوجوه والشارات إسبانية ولكن موجات التوتر وسمات المودة - أولئك الرجال المسنين في الشمس، النسوة مع حقائق التسوق، الأطفال الذين يلعبون الكرة في الشارع - توحي بأنك قريب جداً من مسقط الرأس بما يسهل عليك أن تشعر كما لو أنك لم تترك بيتك وموطنك على الإطلاق.

إن العديد من هذه المجمعات السكنية عادية واليفة إلى حدود تثير الارتياح مما يجعلنا قادرين على الاقتراب من الشعور بالاندماج أو حتى الهدهدة الممهدة للنوم - ثم نلتف حول إحدى زوايا الشارع فيفاجئنا الكابوس الرهيب للخراب بكل أبعاده - بقعة أرض ملأى بالركام المحروق، شارع مغطى بالقمامة والزجاجات الفارغة ليس فيه مخلوق - يفاجئنا هذا الكابوس ويخيّم علينا فيهزنا بعنف ليوقظنا من أحلام اليقظة. وبعد ذلك قد نبدأ بفهم ما رأيناه في الشارع السابق. تطلب إنقاذ الشوارع المألوفة المماثلة للموت، البدء بالحياة اليومية من الصفر مرة أخرى، جهوداً خارقة للعادة. وتلك الجهود الجماعية تنبع من تزاوج أموال الحكومة مع عمل الشعب - أي «التكافؤ في العرق» (Sweat equity) كما يسمونه - والروح[20]. إنه مشروع محفوف بالمخاطر بالغ الهشاشة وعدم الاستقرار - يمكننا أن نحس بالمخاطر حين نرى الرعب بعد المنعطف مباشرة - ويتطلب إنجازه رؤية، طاقة، وجرأة فاوستية. أولئك هم أهل مدينة فاوست الجديدة، أولئك هم الذين يعرفون أن عليهم أن يفوزوا بحياتهم وحريتهم من جديد في كل يوم.

يبدي الفن الحديث نشاطاً ملحوظاً في عملية التجديد هذه. فبين الشوارع المبهجة التي جرى بعثها إلى الحياة من جديد منحوتة فولاذية عملاقة تتوغل في السماء على ارتفاع بضع طبقات. توحي المنحوتة بشكلي شجرتي نخيل مائلين تعبيرياً إحداهما على الأخرى مشكلتين قوساً لبوابة. هذه هي منحوتة «شمسي بورتوريكية» (Puertorican Sun) للفنان رافائيل فيرير Rafael Ferrer، أحدث أشجار غابة الرموز في نيويورك. يقودنا القوس إلى شبكة من البساتين الصغيرة، إلى حديقة الحي العائدة لأهالي شارع فوكس Fox Str. وهذه القطعة مهيبة ولعوب في الوقت نفسه؛ فإذا تراجعنا قليلاً ونظرنا فسوف نتمكن من الاستمتاع بالنظر إلى التزاوج الكالدري بين الأشكال الكتلية الكبيرة والانحناءات المفعمة بالحنان والعاطفة. غير أن عمل فيرير يكتسب قدراً خاصاً من الإيقاع والعمق من علاقته بموقعه. ففي هذه الأحياء البروتوريكية الطاغية والكاريبينة الجلية بأكثريتها، يذكّر العمل والمشهد بفردوس استوائي مفقود. وبما أنه مصنوع من مواد صناعية فإنه يوحي بأن المتعة والبهجة المتوفرتين هنا في أمريكا، في البرونكس، محكومتان بأن تأتيا - وهما كذلك فعلاً - عبر عملية إعادة بناء صناعية واجتماعية محددة. صحيح أنه مصنوع من مادة سوداء ولكنه مطلي بلطخات وبقع تجريدية - تعبيرية مفعمة بالحياة - بلطخات وبقع حمراء ملتهبة، صفراء وخضراء في الجانب الغربي، وردية، زرقاء سماوية وبيضاء في الجهة المستقبلة لشروق الشمس - بما يرمز إلى الأساليب، مختلفة ولكنها ذات مصداقية حتى تمكنوا من إعادة الحياة لهذا العالم. فهؤلاء الناس، خلافاً لحال جمهور مركز المدينة إزاء نصب TWU لسيرا تركوا بوابة فيرير خالية من النقوش والكتابات والزخارف؛ غير أن البوابة تبدو موضوعاً شعبياً للتأمل المشوب بالكبرياء على الشارع. قد تكون قادرة على تقديم المساعدة لأولئك الذين يجتازون مرحلة حاسمة مثقلة بالآلام

من تاريخهم - وتاريخنا نحن - لتمكينهم من الإمساك بالجهة التي يذهبون إليها ومن إدراك حقيقتهم. أرجو أن تكون كذلك! أعلم أنها تساعدني. ويبدو لي أن هذه هي القضية التي تدور الحداثة كلها حولها[21].

❖ ❖ ❖

استطيع أن أتابع الحديث عن أعمال حداثية أشد إثارة من العقد الماضي، ولكنني بدلاً من ذلك، رأيت أن أنتهي عند البرونكس، مع لقاء ببعض من الأشباح التي تخصني شخصياً. فلدى بلوغي خاتمة هذا الكتاب، أرى كيف أن هذا المشروع الذي استهلك كل هذا القدر من وقتي، ينخرط في دائرة حداثة عصري. دأبت على استحضار بعض الأرواح الحديثة الدفينة الموروثة من الماضي، ساعياً إلى مباشرة نوع من الديالكتيك بين تجارب تلك الأرواح وتجاربنا نحن، أملاً في مساعدة أبناء جيلنا على إبداع حداثة للمستقبل ستكون أغنى وأكثر حرية من الحيوات الحديثة التي عرفناها حتى الآن.

أمن الممكن إطلاق صفة الحداثة على أعمال مسكونة إلى هذه الحدود المفرطة بالماضي؟ في نظر العديد من المفكرين ليست الحداثة كلها إلا من أجل تنظيف الأمكنة من جميع هذه الارتباطات والشراشيب حتى تتوفر إمكانية إعادة خلق الذات والعالم من جديد. وثمة مفكرون آخرون يؤمنون بأن الأشكال المميزة حقاً للفن والفكر المعاصرين قد حققت قفزة مناسبة كانت كافية لتمكينها من تجاوز سائر الحساسيات المتباينة للحداثة، فامتلكت الحق في أن تطلق على نفسها اسم «ما بعد الحداثة» (*Post - modern*). أريد أن أرد على هذين الادعاءين المتناقضين رغم

تكاملهما عبر استعراض رؤيا الحداثة التي انطلق منها هذا الكتاب. قلت، فيما قلت: أن تكون حديثاً يعني أن تمارس الحياة الشخصية والاجتماعية كما لو كنت في دوامة، أن تجد عالمك وذاتك في حالة دائمة من التفكك أو التحلل والتجدد، من الألم والمعاناة والصعوبات، من الغموض والتناقض: أن تكون جزءاً من الكون الذي كل شيء صلب فيه يتبدد ويغدو أثيراً. أن تكون ابناً باراً للحداثة يعني أن تتصالح مع الدوامة وأن تحس بأنك في مسقط رأسك وأنت في قلبها؛ أن تجعل إيقاعات الدوامة هي نفسها إيقاعاتك أنت؛ أن تتحرك مع تياراتها بحثاً عن أشكال الواقع والحقيقة، عن أشكال الجمال والحرية والعدالة بقدر ما يتيح لك تدفقها المحموم والخطر.

لقد تغيّر عالم الحداثة تغيراً جذرياً ومن نواح كثيرة خلال السنوات المئتين الأخيرة، ولكن وضع داعية الحداثة المؤمن بها، ذلك الذي ظل يحاول أن يبقى ويبدع في قلب الدوامة، بقي على حاله أساساً. وأفرز هذا الوضع لغة وثقافة للحوار، جامعاً بين حداثيي الماضي والحاضر والمستقبل، ممكّناً ثقافة الحداثة من العيش والازدهار حتى في أكثر الأزمان حلكة وكآبة. عبر هذا الكتاب كله حاولت ليس فقط أن أصف حياة الحداثة القائمة على الحوار بل وأن أعيشها. غير أن أولوية الحوار في الحياة الجارية للحداثة تعني أن الحداثيين لا يستطيعون قط أن يسغنوا عن الماضي: لا بد لهم من أن يبقوا على الدوام مسكونين بالماضي، دائبين على استخراج أشباحه، مبدعينه من جديد حتى وهم يقومون بإعادة صياغة عالمهم وأنفسهم.

إذا ما تسنى للحداثة في أي وقت من الأوقات، أن تتحرر من شوائبها وبقاياها وروابطها غير المريحة التي تقيدها بالماضي فإنها سوف تفقد ثقلها وعمقها جميعاً، وسوف تقوم دوامة الحياة الحديثة بتكنيسها من الوجود بعد أن تصبح بلا حول ولا قوة. ما من سبيل سوى الإبقاء على

الروابط التي تربطها بحداثات الماضي - وهي روابط وثيقة ومثقلة بالتناقض في وقت واحد - مفعمة بالحياة، يمكّن الحداثة من مد يد العون إلى أبناء حداثة اليوم والمستقبل، من أجل أن يكونوا أحراراً.

لا بد لمثل هذا الفهم للحداثة من مساعدتنا على جلاء بعض المفارقات الساخرة التي تنطوي عليها أسطورة «ما بعد الحداثة» الملغزة المعاصرة[22]. سبق لي أن قلت إن حداثة السبعينيات كانت متميزة برغبتها في التذكر وقدرتها عليه، برغبتها في تذكر أشياء كثيرة جداً مما أرادات المجتمعات الحديثة أن تتساها؛ بصرف النظر عن نوعية أيديولوجيات هذه المجتمعات وماهية طبقاتها الحاكمة؛ ولكن حداثيي الأزمان المعاصرة، حين يفقدون الاتصال بحداثتهم أو يتنكرون لها لا يصبحون إلا أصداء لخداع النفس لدى الطبقة الحاكمة القائم على وهم أنها تغلبت على صعوبات الماضي ومخاطره، فينقطعون ويقطعوننا معهم، عن منبع أولي من منابع قوتهم.

ثمة مسألة مقلقة أخرى لا بد من طرحها فيما يخص حداثة السبعينيات ألا وهي: هل تضيف هذه الحداثات شيئاً إذا ما أخذناها مجتمعة؟ سبق لي أن بينت كيف أن عدداً من الأفراد والمجموعات الصغيرة جابهت أشباحها هي وكيف أنها، من خلال هذه الصراعات الداخلية، أبدعت معنى، نوعاً من الكرامة والجمال لذاتها. ذلك كله حسن وجيد، ولكن السؤال يبقى: هل تستطيع هذه الاستكشافات الشخصية، العائلية، الإقليمية الضيقة والإثنية أن تفرز أي نوع من أنواع الرؤيا الأوسع أو الأمل الجماعي لنا جميعاً؟ حاولت أن أصف بعضاً من المبادرات المتنوعة في العقد الماضي بما يدفع إلى السطح جوهرها المشترك وبما قد يساعد بعضاً من حشودنا من الناس المنعزلين أفراداً وجماعات على إدراك حقيقة أن لديها من الأقرباء أعداداً أكبر مما تظن وتعتقد. أما ما إذا كانت ستؤكد هذه الروابط الإنسانية، وما إذا كان تأكيدها سيفضي إلى أي نوع من أنواع

الفعل المشاعي أو الجماعي المشترك، فلا أستطيع أن أزعم بأنني أعرفه. قد يطمئن حداثيو السبعينيات إلى النور الداخلي المصطنع لقبابهم المنفوخة أو المورّمة. أو قد يبادرون، وبسرعة، إلى رفع القباب ورميها عبر نوافذهم المصورة، إلى فتح نوافذهم بعضهم على البعض الآخر، وإلى العمل يداً بيد في سبيل إبداع سياسة ذات مصداقية حقيقية تحتضننا جميعاً. وما إن يحصل هذا كما ينبغي له أن يحصل حتى تتشكل النقطة التي يمكن لحداثة الثمانينيات أن تنطلق منها.

قبل عشرين سنة، لدى انتهاء عقد آخر كان بعيداً عن السياسة، بشر بول غودمان Paul Goodman بموجة عظيمة من الراديكاليين والمبادرات الراديكالية الوشيكة. ما علاقة هذه الراديكالية الناشئة، بما فيها راديكاليته هو، بالحداثة؟ رأى غودمان أن أصل المشكلة الكامنة في حقيقة كون شباب اليوم يجدون أنفسهم، «وقد أصبحوا عابثين» بدون أية حياة كريمة أو حتى ذات معنى، يمكنهم أن يعيشوها، «ليس هو روح المجتمع الحديث»، بل أصل المشكلة، بالأحرى، كما قال، «هو أن هذا الروح لم يحقق ذاته بالقدر الكافي»[23]. أما قائمة الإمكانيات الحديثة التي جمعها غودمان تحت عنوان «ثورات مضيَّعة» فهي ما تزال مفتوحة وملحة اليوم مثلها مثل حالها على الدوام. في تقديمي لحداثات الأمس واليوم حاولت أن أشير إلى بعض الطرق التي تمكّن روح الحداثة من متابعة تحقيق ذاته غداً.

وماذا عن اليوم الذي يلي الغد؟ يتذمر إيهاب حسن، منظّر ما بعد الحداثة، من الحداثة التي ترفض أن تخبو وتأبى أن يأفل نجمها، ويقول: «متى ستنتهي الفترة الحديثة؟ هل سبق لأية فترة أن دامت كل هذه المدة الطويلة؟ انظروا إلى فترة النهضة! الباروك! الفترة الكلاسيكية! الرومانسية! الفكتورية! قد تكون العصور الوسطى المظلمة هي الاستثناء الوحيد. متى ستتوقف الحداثة وما الذي سيأتي بعدها؟»[24] إذا كان

مجمل آراء هذا الكتاب صحيحاً فإن من الممكن تطمين أولئك الذين ينتظرون انتهاء العصر الحديث بأن عملهم مستمر وثابت. فالاقتصاد الحديث مرشح لأن يتابع نموه، عبر اتجاهات جديدة ربما، متكيفاً مع أزمات الطاقة والبيئة المزمنة التي أفرزها نجاحه صحيح أن عملية التكيف المستقبلية سوف تتطلب قدراً كبيراً من الفوضى الاجتماعية والسياسية؛ ولكن التحديث طالما أدمن الازدهار على المشكلات في أجواء «القلق والاضطراب الدائمة» حيث، كما قال البيان الشيوعي، «جميع العلاقات الثابتة، المتجمدة... تتعرض للتكنيس». وفي ظل مثل هذه البيئة ستبقى ثقافة الحداثة مستمرة في إنتاج رؤى جديدة وتعبيرات عذراء عن الحياة: فالدوافع الاقتصادية والاجتماعية الدائبة دأباً لا يعرف التوقف أو الانتهاء على قلب العالم من حولنا، خيراً كان أو شراً، نفسها، تقلب أيضاً الحيوات الداخلية للرجال والنساء الذين يملؤون هذا العالم، ويجعلونه مستمراً في الدوران. إن عملية التحديث، حتى وهي عاكفة على استغلالنا وتعذيبنا، تضفي الحياة على طاقاتنا وتصوراتنا؛ تدفعنا إلى الإمساك بالعالم الذي يصنعه التحديث ومجابهته، إلى الكفاح في سبيل امتلاك هذا العالم وجعله عالمنا نحن. اعتقد أننا، مع أولئك الذين يأتون من بعدنا، سوف نتابع النضال في سبيل توفير ما يجعلنا نحس بأننا في بيتنا، في مسقط رأسنا، في هذا العالم حتى حين تكون الملاذات التي اجترحناها من شوارع حديثة وأجواء مفعمة بالحداثة مستمرة في تبددها وتحولها إلى أثير.

هوامش الفصل الخامس:

1- هذه التصريحات واردة في الدراسة الهامة التي كتبها روبيرت كارو، ونشرها بعنوان سمسار السلطة: ربيرت موزيس وسقوط نيويورك، (كنوبق، 1974).

2- خطاب في مجلس عقارات لونغ آيلاند، 1927.

3- مدينة الغد.

4- كارو، مصدر سابق.

5- المكان والزمان وهندسة العمارة.

6- مذكرات شفوية، فرانسيس بيركنز (كولومبيا).

7- سياسة الشركات الحكومية وممارساتها، آن ماري والش (ميت، 1978)، الأزمة المالية للمدن الأمريكية، (راندوم هاوس، 1977).

8- المكان، الزمان، وهندسة العمارة.

9- بوابات عدن، موريس ديكشتاين، نيويورك تايمز بوك ريفيو، 1977/4/10.

10- كارو، مصدر سابق.

11- موت وحياة مدن أمريكية كبرى (راندوم هاوس وفينتج، 1961)، النهاية الحية: المدينة ونقادها، روجر ستار، (كاوارد ماك كان، 1966).

12- كلايس أولدنبيرغ، باربارة روز (موما، 1970).

13- معرض الشارع في كتاب باربارة روز.

14- فن البوب محدداً مرة أخرى، راسل وغابليك.

15- كارو، مصدر سابق.

16- العمى ونفاذ البصيرة.

17- امرأة مقاتلة: ذكريات صبي بين الأشباح (كنوبف، 1976، فينتج، 1977).

18- نص مسرحية رومستيك رود منشور في بيرفورمنيغ آرتس جورنال 2/3 (خريف 1978)، أما مجلة دارمارفيو، 81 (آذار، 1979) فتقدم جملة من الملاحظات

عن المسرحيات الثلاث كلها مصحوبة بعدد غير قليل من الصور الفوتوغرافية الجميلة.

19- كتابات روبيرت سميشون: مقالات وصور، إصدار نانسي هولت (ن. ي. يو 1979).

20- انظر مجلد دمار / انبعاث: البرونكس الجنوبي. من إعداد متحف البرونكس للفنون في شتاء 1979 - 1980.

21- الفن في أمريكا (مجلة) (آذار، 1980)، كارتر راتكليف.

22- انظر إلى المقدمة، الهامش رقم 24.

23- أن تكبر لتصبح عابثاً: مشكلات الشباب في المجتمع المنظم (راندوم هاوس، 1960).

24- انتقدات زائفة: سبعة تأملات في الأيام.

فهرس

الفصل الثالث

الفصل الرابع

الفصل الخامس

في هذا الكتاب المبهر الذي استقبل بسيل واسع من المديح فور صدوره في الولايات المتحدة الأمريكية، يقوم مارشال بيرمن بعملية استكشاف ناجحة لخاركة وعي الحداثة والوعي الحديث، فتجربة التحديث Modemization، تلك التغيرات الاجتماعية المدوخة الصاعقة التي جرّت ملايين البشر إلى قلب العالم الرأسمالي، والحداثة Modemism في الفن والأدب وفن العمارة، لم يسبق لها أن توحّدت واندمجت بمثل هذه الجودة في سياق واحد، يؤكد بيرمن على أن أنواعاً معينة من الرد هي الأكثر ملائمة للثورة الدائمة التي تقوم عليها الحياة الحديثة.

وهذه الأنواع المعينة من الرد تتجلى بأقوى أشكالها في مؤلفات وأعمال الفنانين المسكونين بذلك القلق والخطر اللذين يعمران عالماً «كل ما هو صلب فيه يتبدد ويتحول إلى أثير»، كما قال ماركس في عبارته الشهيرة.

إن غوته وماركس، وبودلير ودوستويفسكي، وماندلشتام مع الكثير من الكتاب الآخرين هم الذين يجري استحضارهم في الكتاب، أما الموقع المركزي الذي تحتله تجربة نشوء المدن والمراكز الحضرية فيضمن للمدن نفسها، لمهندسيها ومدمريها على حد سواء، أدوراً رئيسية في الدراما.

فباريس بودلير وهاوسمان، وبطرسبرغ القياصرة البناة وبوشكين والفنانين المبدعين، ونيويورك الخرائب المدمرة، بشوارعها بالذات، مسجلة ومصورة مع تقديم كل ما فيها من تنوع وفوضى.

قدم مارشال بيرمن اسهاماً رائعاً للنضال في سبيل «تمكيننا من الإحساس بأننا في مسقط رأسنا، البيوت التي أقمناها، والشوارع الحديثة جنباً إلى جنب مع روح الحداثة، تتعرض للتبدد والتحول إلى أثير بصورة مستمرة.




ISBN 978-993-351-413-8
9 789933 3514138

مارشال بيرمن

كل ما هو صلب يتحول إلى أثير

تجربة الحداثة وحداثة التخلف

ترجمة. فاضل جتكر

تقديم. فيصل دراج

